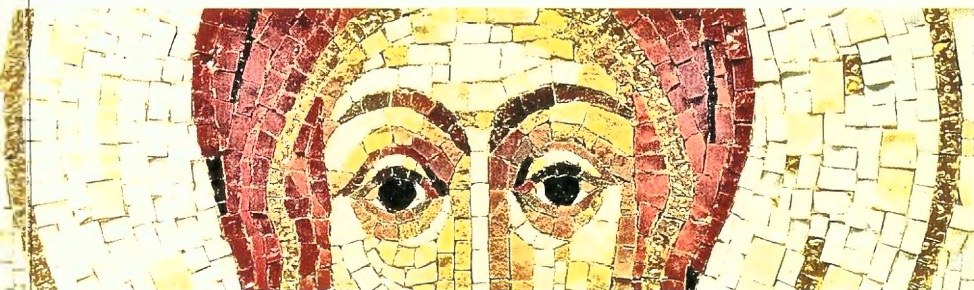


N-LUC MARION

# Crucea vizibilului



Tablou, televiziune, icoană  
— o privire fenomenologică

Jean-Luc Marion

# Crucea vizibilului

Tablou, televiziune, icoană  
— o privire fenomenologică

Traducere și postfață:

Mihail Neamțu

Cuvânt înainte:

diac. Ioan I. Ică jr

Biblioteca Centrală  
Universitară  
Timișoara



02119705

*DEISIS*

Sibiu  
2000

*Colecția*  
*Philosophia christiana*

Lector: diac. Ioan I. Ică jr  
Viziune grafică: Maria-Cornelia Ică jr  
Tehnoredactor și corector: Paul Morar

Coperta: *Maica Domnului*, detaliu,  
mozaic Capella Redemptoris Mater, Vatican;  
Marko I. Rupnik, 1999

Traducere după:  
JEAN-LUC MARION  
*La croisée du visible*  
La Différence, Paris, 1991  
© Presse Universitaire de France, 1996<sup>3</sup>

© DEISIS, pentru prezenta versiune

ISBN 973-9344-46-1

## „Toate cele văzute se cer după cruce”

„Toate cele văzute [fenomenele] se cer după cruce, adică după deprinderea care le suspendă pe cele activate spre ele prin simțuri.

Și toate cele gândite [numenale] au nevoie de mormânt, adică de nemișcarea totală a celor activate spre ele prin minte.

Căci, o dată cu relația fiind suprimată și activitatea și mișcarea naturală în jurul a toate,

apare ca înviat din morți Logosul, singur existând de Sine Însuși și având prin circumscriere toate cele provenite din El,

nimeni nemaiavăd în general intimitatea cu El printr-o relație naturală, fiindcă mântuirea celor ce se mântuiesc este prin har, iar nu prin natură”<sup>1</sup>.

Comentând acest pasaj și cel imediat anterior<sup>2</sup>, la fel de capital, din cele 200 de capete „gnostice” ale Sfântului

---

<sup>1</sup> „Ta phainomena panta deitai staurou, tes ep'autois kath'aisthesin energoumenon epechouses hexeos,

ta de nooumena panta chrezei taphou, tes ton ep'autois kata noun energoumenon holikes akinesias;

te gar schesei synairoumenes tes peri panta physikes energieas te kai kineseos, ho Logos monos ep'heauton hyparchon hosper ek nekron egegermenos anaphainetai, panta kata perigraphen echon ta ex'autou, medenos physikes schesei ten pros auton oikeioteta to synolon echontos, kata charin de all'ouk kata physin estin he ton sozomenon soteria”; SFÂNTUL MAXIM MĂRTURISITORUL, 200 de capete despre Teologie și Iconomia în trup a Fiului lui Dumnezeu I, 67 (PG 90, 1108B): trad. diac. Ioan I. Ică jr.

<sup>2</sup> „Taina Înomenirii Logosului are în ea sensul tuturor enigmelor și prefigurărilor din Scriptură și știința creaturilor văzute [fenomenale] și gândite [numenale]. Și atunci cel ce a cunoscut taina crucii și a mormântului, a cunoscut rațiunile lucrurilor

Maxim Mărturisitorul (580–662), Hans Urs von Balthasar atrăgea atenția că ele ne „conduc în însuși sanctuarul gândirii lui Maxim”, pentru care „Întruparea lui Dumnezeu este sensul și scopul lumii, iar moartea și Învierea lui Hristos sunt forma concretă a legii lumii în genere, întrucât ființa creată ca atare e creată în acest ritm al morții (pentru sine) și al învierii (pentru Dumnezeu). (...) Lumea e destinată prin natura ei să fie jertfită lui Dumnezeu, de aceea mântuirea lui Hristos are forma morții ca jertfă; dar faptul că natura a primit această destinație avea deja în vedere taina mântuirii lui Hristos”<sup>3</sup>. Traducând acest pasaj maximian în volumul 2 al *Filocaliei* românești, părintele Dumitru Stăniloae redă „in extenso” în note comentariul teologului elvețian, răspunzând totodată temerii acestuia că moartea mistică a întregii creaturi fenomenale și numenale, de care vorbește aici Sfântul Maxim, n-ar fi liberă de riscul „kenotizării, al vidării creaturii spre mai marea slavă a lui Dumnezeu”<sup>4</sup>, prin următoarea explicație: „Tot ce e natural moare, ca să apară singur Hristos, dar nu în sensul dispariției creaturii, ca totul în noi și în afară de noi să devină Hristos (pan- sau isohristism). (...) Hristos le «circumscrie» în Sine pe toate, nu le desființează; le ridică în planul relației cu El prin har, adică le mântuiește prin iubirea Lui, nu prin puterile lor naturale”<sup>5</sup>.

Dumnezeu și Învierea sunt, cu alte cuvinte, accesibile ființelor nu prin natura lor ci prin harul lui Dumnezeu, sau, mai exact spus, nu prin ființă ci prin iubire; la Înviere se ajunge nu prin viață ci prin moarte, nu prin afirmarea de sine ci prin tăgăduirea de sine (*Mt* 16, 24 par.) a celui ce primește în sine

---

spuse mai înainte [ale celor fenomenale și numenale], iar cel ce a fost inițiat în sensul negrăit al Învierii a cunoscut scopul pentru care Dumnezeu a dat inițial subzistență la toate” (I. 66; col. 1108A).

<sup>3</sup> HANS URS VON BALTHASAR, *Die „gnostischen” Centurien des Maximus Confessor*, Freiburg im Breisgau, 1941, p. 135 sq.; studiu reluat în *ID.*, *Kosmische Liturgie*, zweite völlig veränderte Auflage, Einsiedeln, 1961, p. 628–629.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 136; respectiv p. 629–630: „Nici Maxim n-a scăpat întotdeauna de această primejdie și tocmai această latură a gândirii lui a influențat cel mai puternic. «Centuriile gnostice» sunt lipsite de contraponderea naturală pe care a oferit-o [ulterior] hristologia chalcedoniană și anti-monotelită”, cu accentul ei pe păstrarea integrității naturii umane, a activității și voinței sale în Hristos.

<sup>5</sup> *Filocalia*, vol. 2, Sibiu, 1947, p. 151, nota 1.

crucea și mormântul, răstignirea și îngroparea sa ascetică față de lume și a lumii față de el (Ga 2, 20; 6, 14), pentru ca în el să învie mistic Însuși Hristos, Logosul divin, distinct de toate creaturile Sale (circumscrise în El, iar nu existând separat de El). Prin această moarte ascetică și înviere mistică, Dumnezeu devine transparent pentru creaturi și pentru om, iar creaturile și omul devin transparente pentru Dumnezeu, în ele realizându-se dinamica pascală guvernată de iubire a străbaterii (*diabasis*) sau trecerii (*pascha*) lui Dumnezeu spre creaturi prin Întrupare și a trecerii creaturilor spre Dumnezeu prin îndumnezeire.

Transparența ultimă a lui Dumnezeu și a lucrurilor e dată, așadar, de iubire care le face să apară ca daruri ale unui Dăruitor. Dar această survenire în iubire a lucrurilor și a lumii ca daruri și a lui Dumnezeu ca Dăruitor e o dinamică pascală, implicând ca moment permanent și inevitabil moartea ascetică a indivizilor egoiști și învierea lor ca persoane altruiste<sup>6</sup>, răstignirea și îngroparea atât a sensibilității și inteligenței, cât și a celor sensibile și inteligibile, ca din mormântul lor să învie Logosul Dăruitor al lor din iubire și pentru iubire. Între iubire, cruce și dar există, prin urmare, o legătură indisociabilă.

Intuiția acestei legături elaborată într-un limbaj inspirat de o filozofie de tip personalist se află în inima capitolului despre „Lume — operă a iubirii lui Dumnezeu destinată îndumnezeirii” din *Dogmatica* părintelui Dumitru Stăniloae, unde subcapitolul central, și în mijlocul căruia regăsim faimosul pasaj din Sfântul Maxim Mărturisitorul citat mai sus (*Capetele gnostice* I, 67): „Toate cele văzute se cer după cruce...”, poartă titlul „Lumea ca dar și crucea pusă peste acest dar”<sup>7</sup>. Lumea este un dar al lui Dumnezeu pentru că „prin darul lumii Dumnezeu vrea să se facă cunoscut omului pe Sine Însuși în iubirea Sa. De aceea omul trebuie să se ridice

---

<sup>6</sup> „Creatura ori se mistuie duhovnicește pentru Dumnezeu, dacă vrea să trăiască prin El, oric e omorâtă de păcat și pedcapsă. Ea trebuie să aleagă o moarte: sau moartea spre viață, sau moartea spre moarte”, *Filocalia*, vol. 2, 1947, p. 149.

<sup>7</sup> *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, București, 1978, p. 338–345. Subcapitolul rezumă două articole anterioare ale părintelui Dumitru Stăniloae publicate doar în engleză: „The World as Gift and Sacrament of God's Love”, *Sobornost*, 1969, p. 662–673, și „The Cross on the Gift of the World”, *Sobornost*, 1971, p. 96–110.

peste darurile primite la Dumnezeu Însuși Care le-a dat”<sup>8</sup>. Scopul darurilor e comuniunea interpersonală atât a lui Dumnezeu cu omul și a omului cu Dumnezeu, cât și a oamenilor întreolaltă; ele trebuie, așadar, depășite prin dăruire într-un dublu sens: atât spre semenii noștri, cât și spre Dumnezeu<sup>9</sup>. Acesta este infinit mai mult decât toate darurile Lui, de aceea „comuniunea cu Dumnezeu Cel personal copleșește prezența lucrurilor”, iar „sufletul se satisface deplin cu comuniunea cu Dumnezeu Cel personal nu prin lucruri. Ele trebuie să fie numai mediul transparent al lui Dumnezeu Cel personal, semne ale iubirii Lui. Când este El Însuși în fața mea, nu mai am nevoie de semne”<sup>10</sup>. Crucea pusă peste darul lumii are, așadar, rostul de a marca ascetic distanța infinită dintre darul vizibil al lumii și Dăruitorul ei invizibil, asigurând dezlipirea omului de darurile lumii și comuniunea de iubire nemijlocită cu Dumnezeu, Dăruitorul lor Însuși; „nemaiprivind noi la cele ce se văd, ci la cele ce nu se văd, fiindcă cele ce se văd [*ta blepomena*] sunt trecătoare [*proskairia*], iar cele ce nu se văd [*ta me blepomena*] sunt veșnice [*aionia*]” (2 Co 4, 18).

Dacă alipirea pătimașă de imanența darului vizibil duce la idolatrizarea lui, depășirea lui prin iubire spre transcendența Dăruitorului îl face să apară ca icoană. „Icoana e semnul realității transcendente a lui Dumnezeu, cea mai presus de natură; ea exprimă credința că *Deus est supra naturam*, îl ajută pe închinător să împlinească actul unei transcendente a naturii; e fereastră sesizabilă a lumii spre ceea ce este mai presus de lume, pe când idolul e un zid care închide în lumea aceasta”<sup>11</sup>. Această transcendere e înscrisă pe fața omului nepătimaș, a cărui privire e dincolo de biologic, în ochii lui licărind o înfinitate spirituală de dincolo de ei. Lucru valabil cu atât mai mult pentru ochii umani ai lui Iisus a Cărui „privire făcea vădit actul supremiei transcenderii a Lui spre înfinitatea personală proprie”<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 342.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>11</sup> D. STĂNILOAE, „Idolul, chip al naturii divinizate, și icoana fereastră spre transcendența dumnezeiască”, *Ortodoxia* 34 (1982), nr. 1, p. 10–27, aici p. 17.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 19.



Pertinența și fecunditatea filozofică a intuițiilor și categoriilor gândirii teologice patristice clasice (Sfântul Maxim Mărturisitorul) și neopatristice contemporane (părintele Dumitru Stăniloae) își găsesc o ilustrare și dezvoltare mai riguroasă în gândirea lui Jean-Luc Marion, unul din cei mai importanți filozofi francezi ai momentului actual<sup>13</sup>. Pentru filozoful francez — al cărui proiect e acela de a depăși atât gândirea metafizică, cât și critica ei heideggeriană într-o postmetafizică și postheideggeriană fenomenologie a donației —, idolul și icoana sunt astfel categorii nu doar estetice sau strict teologice, ci general filozofice; ele nu sunt două clase de obiecte, ci două modalități de a fi, de a privi și de a gândi, idolatria fiind nu doar religioasă ori etică, ci și conceptuală. Idolul, atât cel vizibil, cât și conceptual, este produsul unei priviri și gândiri fixate de imagini și idei în imanența sa solitară. Obsedată de prezență, dominație și posesiune, această gândire în reprezentări, prizonieră dihotomiei metafizice subiect / obiect, care transformă ființele în lucruri sau valori, triumfă în epoca modernă în teologia, ideologia, politica și tehnica ei. Rezultatul e acela că Dumnezeu nu mai e Dumnezeu, ființa nu mai e ființă, teologia nu-L mai face accesibil pe Dumnezeu, filozofia nu mai are acces la realitate etc. *Teo-logia* inițială, al cărei loc veritabil e Euharistia și lauda, a devenit o *teo-logie* sau *onto-teo-logie* abstractă, supunându-L pe Dumnezeu condițiilor prealabile impuse de rațiunea (*logos*) metafizică întemeietoare și de conceptul ei de ființă (*on*), transformându-L astfel într-un idol conceptual. Dacă *teo-logia* nu mai poate da seama de Dumnezeu Cel Viu al *teo-logiei*, ci manipulează doar concepte, filo-sofia modernă devenită meta-fizică abstractă nu mai poate da seama de datul original al ființelor. Singura ieșire din acest impas e, pe de o parte, restabilirea priorităților revenind la o *teo-(onto)-logie* autentică care să ia

---

<sup>13</sup> Pentru o prezentare detaliată a principalelor repere ale operei și arhitectonicii de ansamblu a gândirii lui J.-L. Marion, în finalul volumului de față a se vedea excelenta prezentare de sinteză a lui Mihail Neamțu din eseu postfață; el rezumă rezultatele unei cercetări mai ample asupra reliefului teologic al gândirii lui Marion, reprezentând probabil prima investigație de anvergură asupra acestuia din cultura română de până acum.



în serios logica și rigoarea proprie Revelației — și aceasta ne spune că Dumnezeu este Iubire-*Agape* (*1 In* 4, 8) — iar, pe de altă parte, asumarea de către *filo*-sofic a iubirii (*philia*), care face cu puțință înțelepciunea și care n-a fost gândită până acum în mod consecvent.

Atât pentru teologie, cât și pentru filozofie, sarcina principală a gândirii devine, așadar, în viziunea lui J.-L. Marion, iubirea. Iubirea este dăruire pură, necondiționată; nesupusă nici unei condiții prealabile, ea este mai profundă decât diferența ontologică dintre ființă și ne-ființă. Dumnezeu-Iubire, Care e liber să creeze din nimic toate și să le recreeze prin înviere din morți, e dincolo de ființă; pentru că iubește înainte să fie, Dumnezeu-Iubire este un paradoxal Dumnezeu fără ființă (*Dieu sans l'être*). Dacă lucrurile lumii sunt înainte de a iubi, Dumnezeu iubește înainte de a fi Creator sau de a da ființă lucrurilor (iubite mai înainte de a fi). Pentru Dumnezeu diferența crucială nu este deci între a fi și a nu fi, ci între a iubi și a nu iubi, respectiv între a dăruia și a refuza dăruirea.

Dacă Dumnezeu este Iubire, la Dumnezeu se ajunge numai prin iubire. Acesta nu este nici un concept/imagine/idol, nici o regresie în sentimental dincoace de reprezentare, ci o transgresare a acesteia în însuși actul iubirii „care depășește orice cunoaștere” (*Ef* 3, 19). Iubirea cunoaște fără reprezentare/imagine și fără concept/idol, pentru că nu vede, ci se lasă văzută, nu cunoaște, ci e cunoscută (*1 Co* 13, 12). Iubirea realizează convertirea sau răsturnarea privirii aflată în centrul icoanei și prin care aceasta depășește cu adevărat idolatria (iconoclastia e doar o negație, nu o depășire a idolului, iar aniconismul e doar o reprezentare negativă, nu o negație a reprezentării însăși). În icoană Dumnezeu nu se vede ca obiect vizibil, ci se oferă ca subiect al unei priviri invizibile care ne vede în mod vizibil. Dacă centrul de greutate al idolului e privirea omului care-l face cu puțință, icoana, arată J.-L. Marion, nu oferă un spectacol vizibil ce trebuie văzut, ci o privire invizibilă care trebuie venerată într-o încrucișare infinită a unor priviri invizibile — privirea rugăciunii celui ce venerează și privirea binecuvântării Celui venerat — fără alt obiect vizibil decât vidul apofatic al pupilelor. Orice altă contemplare de

tip estetic a icoanei ca simplu tablou — în afara dialogului liturgic al privirilor la rugăciune — o transformă în obiect și în spectacol și, prin urmare, în idol. Vizibilității invadatoare, posesive și obsesive a imaginilor închise în imanența/prezența unui spectacol (auto)idolatriu, icoana îi opune invizibilitatea distanței/transcendenței care face cu putință dăruirea liberă a iubirii în schimbul în-crucișat al privirilor.

Într-un context caracterizat de o idolatră hipertrofie inflaționară a imaginilor și mediilor vizuale, care a atins deja proporțiile unei gigantice subversiuni ontologice, cele patru superbe eseuri ale lui Jean-Luc Marion reunite în volumul de mai jos sub titlul *Crucea vizibilului* oferă o subtilă analiză a structurilor vizibilității puse în joc de trei situații exemplare: tabloul (opera de artă), imaginea televizată și icoana, din care pot fi deduse exigențele practice ale unei pedagogii a privirii și a convertirii ei, a cărei urgență nu mai trebuie demonstrată. Dincolo de coerența internă a gândirii pe care o pun în joc, ele atestă o surprinzătoare convergență analogică — peste diferența de contexte culturale — între ascetica și mistica patristică și fenomenologia radicală actuală reprezentată emblematic de cercetările lui M. Henry și J.-L. Marion. Ca atare, ele pot fi citite și ca un strălucit și binevenit comentariu filozofic și teologic care explicitează în sens fenomenologic intuițiile tradiției patristice clasice (Sfântul Maxim Mărturisitorul) și ale neopatristicii ortodoxe contemporane (părintele Dumitru Stăniloae). J.-L. Marion ne arată astfel cum anume relația dintre lume ca dar și crucea care face cu putință întâlnirea omului cu Dăruitorul are loc într-o iubire care-și revelează secretul în schimbul privirilor încrucișate la rugăciune în icoană — revelație a dinamicii pascale proprii iubirii autentice.

*diac. Ioan I. Ică jr*

## Nota traducătorului

*Crucea vizibilului*, prima carte a lui Jean-Luc Marion tradusă în limba română, propune cititorului un text mai puțin dificil decât cele care l-au consacrat pe autor în filozofia franceză contemporană (e.g.: *L'idole et la distance* [1977], *Dieu sans l'être* [1982], *Réduction et donation* [1989], *Étant donné* [1997]). Cu toate acestea, dat fiind specificul interdisciplinar (estetică-fenomenologie-teologie) al discursului asumat (și) aici de către J.-L. Marion, *Crucea vizibilului* s-a putut traduce în românește printr-o serie de omologări semantice pe care credem că e bine ca cititorul să le cunoască.

Astfel, distincția între *apparaître* și *apparition* e dificil de marcat lingvistic și filozofic în limba română atâta timp cât cei doi termeni par să traducă (cel puțin în versiunea lui Paul Ricœur: *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, I, Paris, 1950) două concepte husserliene greu de justificat în afara contextului apariției lor prime: *Erscheinen* („l'apparaître”) și *Erscheinung* („l'apparition” deși uneori tradus prin „l'apparaître” — cf. p. 113, *op. cit.*), ambele distincte față de un alt substantiv *Erscheinendes* („l'apparaissant”) menit să exprime modurile donației obiectului (*Gegebenheitsweisen*). Astfel, pentru că lexicul husserlian n-a fost încă integral stabilit în cultura filozofică românească (marcată și în acest sector de o gravă penurie de traduceri) și pentru că uzul lor de către J.-L. Marion este de această dată mai puțin pretențios, am redat univoc

prin a apărea/apariție formele curente în limba franceză: *apparaître*; *paraître/l'apparaître*, *l'apparition* (pe care de altfel dicționarele, întotdeauna ingrate față de geniul limbii, le dau drept sinonime). Alți termeni clasici ai fenomenologiei lui Husserl au fost redați în varianta pe care a propus-o Aurelian Crăiuțu prin pedanta sa traducere a *Meditațiilor carteziane* (Humanitas, București, 1994). Astfel: *la visée* (*die Meinung*) a devenit *vizarea* (intențională), *le vécu* (*Erlebnis*) — *trăirea*, etc.

Pluralul unor substantive din limba franceză (*les visibles*, *les invus*) au fost traduse în limba română la genul masculin, cu riscul de a da textului o sonoritate nefamiliară. Din aceeași familie de cuvinte s-a desprins și substantivul „l'invu” tradus prin „ne(mai)văzutul” (cu forma de plural: „ne[mai]văzăturile”), alături de „voyant” — „văzător (în sens vizionar)” și „voyeur” (derivat din „voyeurism”, psihopatologie sexuală) care a fost lăsat ca atare.

Cititorul este rugat să țină cont de rafinamentul unor jocuri de limbaj din original dificil de reprodus cu fidelitate în românește, cum este cel implicat de verbul „croiser” („a încrucișa”) sau de substantivele „la croisée” și „le croisement”, toate derivate semnificativ din „la croix”, „cruce”.

A fost, totodată, imposibilă redarea într-o formulă proprie a jocului semantic pe care J.-L. Marion îl propune între două accepții radical distincte ale cuvintelor *le fond* (= fondul, fundalul în sensul englezescului *background*) și *le fonds* (= teren [agricol]; capital; cantitate; provizie) asiguate însă aceluiași termen (tabloul) într-o analiză de o rară finețe.

Cu același perfect simț filozofic al limbii, J.-L. Marion operează o altă distincție fenomenologică între *le donné* (masc.) și *la donnée* (fem.) explicitată *lato sensu* abia în *Étant donné* (1997). În românește ele nu pot fi traduse decât prin *datul* (masc.) sau, perifrastic, *ceea-ce-este-dat*. *Le Petit Robert* (1996), de exemplu, oferă o explicație insuficientă pentru cei doi termeni. Astfel, *le donné*, substantiv de genul masculin provenit din adjectiv (care poate lua adesea valoare de adverb), desemnează „ceea ce este imediat prezent spiritului (minții), în opoziție cu ceea ce este construit, elaborat”.

Cu toate acestea pentru *la donnée* („ceea ce este admis, cunoscut sau necunoscut, ca bază pentru un raționament, ca punct de plecare pentru o cercetare”) același dicționar dă ca sinonim secundar substantivul *le donné*, folosit cu un sens identic în psihologie sau filozofie (e.g.: H. Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, 1912). În ultima sa lucrare fenomenologică J.-L. Marion propune o distincție de care trebuie ținut cont, deși lămurirea precisă (dar foarte dificilă) a celor doi termeni vine abia la șase ani de la publicarea cărții aici traduse. Astfel, „toute donné manifeste la donation” (*op. cit.*, p. 96), dar numai reducția fenomenologică radicală face din *la donnée* apariția cea mai neutralizată și mai minimalizată din *le donné*, care încă poate masca datul (*le don*, datum) donației. La fel, după interpretarea analizelor mai explicate din *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, Paris, 1997, *la donation* a putut deveni în românește atât „donare” (în sens economic), cât și „dăruire” (în sens etic sau teologic) sau „donație” (în sens fenomenologic). În același sens, *le don* poate fi redat în românește în patru registre cu accepțiuni diferite: economic și fenomenologic — ca *dat*, etic sau teologic — ca *dar*. O analiză detaliată a structurilor de bază ale fenomenologiei donației semnată de J.-L. Marion, rămâne — alături de traducerea lucrării capitale în care filozoful francez expuse sistematic articulațiile acestei fenomenologii fundamentale — un dezirat acut resimțit în cercetarea filozofică românească.

Dat fiind că apropierea lui Jean-Luc Marion de tradiția creștină e mai importantă decât influența pe care a exercitat-o asupra operei sale gândirea lui E. Lévinas, „visage” a fost echivalat prin substantivul „față”, cu atât mai mult cu cât românescul „chip” trimite în acest context la semnificația teologică a termenului (pe care Lévinas nu a surprins-o la infinit și în totalitate). Teologia patristică a acordat structurii iconice a persoanei umane un ineputabil câmp de modalități de expresie, între care „fața” fizică a omului rămâne doar o posibilitate (deși privilegiată). Un argument în plus pentru această opțiune e faptul că versiunea ecumenică a Bibliei franceze (*TOB*, Le Cerf, 1994) traduce expresia „după chipul lui Dum-

nezeu" (*kat' eikona Theou*) prin „à l'image de Dieu" (*Face-rea* 1, 27).

Alte asemenea distincții, au fost marcate cu asterisc în unele note de subsol sau menționate în cursul textului prin paranteze drepte.

În sfârșit, o altă dificultate, devenită deja clasică pentru traducătorii de limba română a unor texte teologice, e legată de omologarea versiunii franceze a unor citate biblice cu versiunea românească (în varianta sinodală), mai ales în cazul unor formule din Vechiul Testament. Și aici sprijinul editorului a fost pe cât de discret pe atât de hotărâtor pentru o redactare fidelă față de intențiile hermeneutice ale lui J.-L. Marion și, deopotrivă, față de litera și Duhul Sfintei Scripturi. Profesorul Ioan I. Ică jr a verificat după originalul grec traducerea textelor patristice și a hotărârii dogmatice de la Sinodul VII Ecumenic de la Niceea din ultimul capitol al cărții, precum și un atent control științific al acestei prime traduceri din opera lui Jean-Luc Marion în limba română. Reușita prezentei ediții i se datorează întru totul.

*Mihail Neamțu*

# Avertisement

*Chestiunea picturii nu aparține nici în primul rând, nici în exclusivitate pictorilor, cu atât mai puțin doar esteticienilor. Ea aparține vizibilității înseși, așadar tuturor — senzației comune.*

*La drept vorbind, acest „tuturor” trebuie restrâns la toți cei pentru care faptul de a vedea nu se înțelege de la sine. Și, fără îndoială, acesta e motivul pentru care filozofia nu poate sta deoparte atunci când e vorba despre pictură. În zilele noastre filozofia a luat figura esențială a fenomenologiei; or, fenomenologia nu pretinde să revină la lucrurile însele decât pentru că încearcă mai întâi să vadă ceea ce se dă — ce mai dă și asta. Vizibilitatea excepțională a tabloului devine atunci un caz privilegiat al fenomenului, eventual o cale către fenomenalitate în general.*

*Dar fenomenologia e oare de ajuns pentru a contura vizibilitatea și, prin urmare, toate tablourile posibile? Admite tabloul însuși un singur statut, sau nu cumva gospodărește și alte resurse? Trecând de la idol la icoană continuăm desigur cercetări anterioare, dar urmărim mai cu seamă necesități impuse de lucrul însuși: tabloul, deci vizibilul prin excelență, se oferă dilemei a două figuri ale apariției, figuri inverse, adverse și totuși indispensabile, inseparabile. În această situație, pentru orice teorie asu-*



pra tabloului teologia devine o instanță irecuzabilă. Pentru că uneori a tăgăduit, iar alteori a uitat pur și simplu acest lucru, gândirea estetică s-a împotmolit în lungi aporii. Poate că a venit vremea să ne eliberăm de ele și să vedem vizibilul în față ca pe însuși darul apariției.

Studiile adunate<sup>\*</sup> aici au luat naștere toate plecând de la câte o comandă. Fapt care, în ochii mei, le conferă un preț deosebit: fără încrederea prietenilor care mi le-au cerut, n-aș fi priceput niciodată eu însumi ceea ce am încercat mai apoi să le explic. Întorc înapoi, așadar, astăzi ceea ce mai întâi mi s-a oferit. Dar, între toți cei care m-au împins să gândesc și să vorbesc acolo unde eu nu voiam, printre care se numără Michel și Anne Henry, cel mai mult datorez prieteniei lui Alain Bonfand. Îl rog să primească aici mulțumirile mele. Cât despre insuficiențele afirmațiilor mele, ele trebuie atribuite tradiționalei suficiențe a filozofului, care întotdeauna spune mai mult decât știe, dar adeseori mai puțin decât ghicește.

Lods, decembrie 1990

---

\* Textele reluate aici oferă versiuni remaniate ale unor publicații anterioare.

Capitolul I provine din „La croisée du visible et de l'invisible” în *Trois essais sur la perspective*, Éditions de la Différence, Paris, 1985.

Capitolul II reia, transformă în întregime și generalizează teze pentru prima oară avansate în *Jean-François Lacalmontie*. „Ce que cela donne”, Éditions de la Différence, Paris, 1986.

Capitolul III reproduce „L'aveugle à la Siloé (ou le report de l'image à son original)”, apărut în *Revue catholique internationale Communio*, XII, 6, Paris, noiembrie 1987.

Capitolul IV depinde de „Le prototype de l'image”, comunicare prezentată la colocolviul internațional Niceea II, ținut la *Collège de France*, 2-4 octombrie 1986, ale cărui acte au fost editate de către F. Bœspflug și N. Lossky, sub titlul *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987.

Mulțumesc directorului *Revistei catolice internaționale Communio*, R. Brague, și directorului literar al editurii du Cerf, N.-J. Sed, pentru că au autorizat aceste reluări.

# Încrucișarea vizibilului și a invizibilului

# I

În sine, perspectiva e exercițiul unui paradox. Cu atât mai mult cu cât perspectiva și paradoxul sunt determinate de caracteristici asemănătoare: atât una, cât și celălalt indică vizibilul depărtându-se în același timp discret dar radical de acesta. Paradoxul atestă vizibilul, dar opunându-i-se sau mai degrabă inversându-l; el constituie literalmente un contra-vizibil, o contra-vedere, o contra-aparență, care propune drept spectacol contrariul a ceea ce s-ar aștepta să vadă prima vedere. Mai mult decât o opinie surprinzătoare, paradoxul desemnează adeseori miracolul — el face să se vadă ceea ce n-ar trebui să putem vedea și ceea ce nu se poate vedea fără stupeoare. Astfel, potrivit Bibliei celor Șaptezeci de înțelepți (*Septuaginta*)\*, acțiunile întreprinse de Dumnezeu pentru salvarea lui Israel din Egipt au produs paradoxuri, adică minuni: „Iată lucrul cel mai minunat, *paradoxotaton*: focul care ardea încă și mai tare în apa care pe toate le stinge” (*Înțelepciunea lui Solomon* 16, 17). În acest sens, sau mai degrabă într-un alt sens care va deveni curând exact inversul acestuia, fața [*visage*] unui om

---

\* *Septuaginta*, versiune în greacă a Vechiului Testament tradusă în Alexandria, conform tradiției, de către șaptezeci și doi de înțelepți în secolul III î.Hr., la porunca lui Ptolemeu II Filadelful, cu scopul de a face accesibil textul sacru al Revelației mai ales diasporei iudaice care în epoca elenistă își pierduse limba maternă din pricina înstrăinării sale geografice și, mai ales, culturale. Biserica a preluat *Septuaginta* ca text de referință (*textus receptus*) pentru Vechiul Testament. — TRAD.

oferă vederii un paradox, după cum spune René Char: „Așa cum albina părăsește livada pentru fructul deja copt, femeile susțineau fără să-l trădeze paradoxul acestei fețe care n-avea trăsături de ostatic”<sup>1</sup>. Paradox al feței, care se împlinește în „Hristos, cu acest neobișnuit și străin paradox (*paradoxon*): domnia în chip de rob, slava (*doxa*) în micșorare omenească”<sup>2</sup>. Paradoxul atestă faptul că în vizibilitate intră ceea ce n-ar fi trebuit să se întâlnească aici — focul în apă, divinul în uman —; paradoxul se naște din intervenția în vizibil a invizibilului, oricare ar fi acesta din urmă. De unde și efectul obligatoriu al paradoxului, în gândire dar și în sensibil: el orbește, surprinde spiritul și șochează vederea, astfel încât, departe de a le umple, însuși excesul său de vizibilitate le rănește. Așa cum minunile stârnesc cu atât mai multă rezistență cu cât efectivitatea lor nu poate fi contestată, tot așa paradoxurile teoretice trezesc cu atât mai multă polemică cu cât e mai mare evidența pe care o produc. — Or, în felul ei, perspectiva provoacă și ea un paradox. Sau, mai degrabă, imită paradoxul, inversând raportul stabilit de acesta între vizibil și invizibil. În ambele dispozitive, vederea ajunge să vadă ceea ce n-ar trebui să poată vedea, dar într-un mod diferit: paradoxul propune o contra-aparență, în timp ce perspectiva sugerează o străpungere a privirii. Paradoxul instituie un vizibil care contrazice vizibilul, perspectiva instituie o privire ce traversează vizibilul. *Perspicuus* desemnează de altfel în latina clasică ceea ce se oferă transparent privirii, de exemplu un veșmânt; și, de fapt, în perspectivă privirea traversează ceea ce, în lipsă de ceva mai bun, se numește un mediu, un mediu atât de transparent încât nu oprește,

---

<sup>1</sup> „Comme l'abeille quitte le verger pour le fruit déjà noir, les femmes soutenaient sans le trahir le paradoxe de ce visage qui n'avait pas des traits d'otage”. RENÉ CHAR, „L'absent” în *Fureur et Mystère*, p. 39, sau *Œuvres complètes*, „La Pléiade”, Paris, 1983, p. 140.

<sup>2</sup> CHIRIL AL ALEXANDRIEI, *Hristos e unul*, PG 75, 753C, sau ed. G.M. de Durand, *Deux dialogues christologiques* („Sources chrétiennes” 97), Paris, 1964, p. 430–432.

nici nu încetinește privirea și o lasă să se adâncească, fără nici o rezistență, ca într-un vid. În perspectivă privirea străbate vidul, fără alt obstacol sau limită decât propria sa oboseală. Acest vid ea nu-l traversează numai, pentru că nu vizează nici un obiect definit la orizont; privirea în perspectivă traversează vidul fără sfârșit pentru că-l traversează degeaba; în perspectivă privirea se pierde în vid — strict vorbind, ea vizează vidul însuși, depășind definitiv orice obiect, pentru a viza însuși vidul. În care, de altfel, ea nu se pierde decât pentru a se regăsi în el fără încetare.

Care vid însă? Nu poate fi vorba aici de vidul fizic care, pură absență a lucrurilor, slăbiciune reală a lucrurilor (*res*), nu oferă nimic de văzut, ci doar amețeala. Vid fizic: nu e nimic de văzut, nici un spectacol nou, ci, dimpotrivă, vidul real al realității, pustiu de lucruri, unde pot să intru, pot să mă mișc, să locuiesc, eventual să cad, iar, atunci când încetează, să mă zdrobesc de ultima sa frontieră; de altfel, acest pustiu de lucruri îl pot aproape vedea prin opoziție cu alte lucruri care-l mărginesc sau balizează ca să facă din el un vizibil vid. Tocmai pentru că se definește ca un pustiu de lucruri vizibil, vidul fizic rămâne un lucru, real, vizibil. Din contră, vidul care se deschide unei priviri în perspectivă nu se deschide ca un spațiu care să poată fi parcurs, locuit, limitat aievea, și nu adaugă nimic vizibilului lucrurilor, nici chiar un vizibil vid. Vidul perspectivei nu adaugă nimic vizibilului real pentru că îl pune în scenă. În realitate, privirea mea în perspectivă traversează în mod invizibil vizibilul, astfel ca acesta, fără să sufere nici un adaos real, să devină cu atât *mai* vizibil: amfiteatrul care ne găzduiește astăzi nu mi-ar apărea locuibil și, strict vorbind, n-ar fi locuibil dacă, traversând un anumit vid invizibil, privirea mea nu l-ar face vast; căci privirea mea, artizan al perspectivei, e cea care îndepărtează aceste suprafețe colorate pentru a vedea și a face să se vadă pereții, ea este cea care înalță această altă suprafață luminoasă pentru a vedea și a face să se vadă un plafon, ea este cea care nivelează în

sfârșit această suprafață mai întunecată pentru a se vedea și pentru a face să fie recunoscută desfășurarea unui sol pe care să poți pune piciorul. Mai mult, fără vidul invizibil care le etalează, n-am putea recunoaște niște suprafețe în ceea ce ar rămâne simple pete de culoare acumulate fără ordine, sens sau figură, îngrămădite unele peste altele fără cel mai mic interstițiu, așa cum le-am percepe de altfel dacă ochiul nostru ar funcționa asemenea obiectivului unui aparat fotografic. Altfel și mai trivial spus, dacă privirea mea n-ar avea strania proprietate numită în mod obișnuit vedere binoculară, dacă nu i-ar fi proprie puterea de a face vidul, mai exact de a dilata o dată cu vidul invizibil aglomerația densă și confuză a vizibilului, amfiteatrul, deși ne conține pe toți, nu ne-ar apărea — deci nu ar fi — vast: am fi sufocați de promiscuitatea nediferențiată a planurilor, cu atât mai mult cu cât nici măcar n-am percepe planuri, ci pete și umbre colorate; spaima de vizibilul care vine să ne strivească ne-ar sugruma ca pe prizonierul lui Poe din *Puțul și pendulul*, care vede zidurile apropiindu-se de el într-un mod inexorabil. Samson cotidian, privirea în perspectivă depărtează vizibilul prin puterea egală a invizibilului, pentru a ni-l face vast, locuibil, organizat. Privirea în perspectivă scobește vizibilul pentru a instaura în el distanța invizibilă care-l face vizabil și, mai întâi, pur și simplu, vizibil. Privirea insuflă vizibilului invizibilul, desigur nu pentru a-l face mai puțin vizibil, ci din contră, pentru a-l face *mai* vizibil: în loc de a resimți impresii haotice informe, vedem vizibilitatea însăși a lucrurilor. Invizibilul, și numai el, face, așadar, real vizibilul. Perspectiva nu trebuie, așadar, înțeleasă nici mai întâi, nici mai cu seamă ca o teorie picturală situabilă istoric (deși este și asta), ci drept oficiul fundamental al privirii, fără de care n-am vedea niciodată o lume. Privirea noastră accede la o lume — își exercită ființarea sa în lume — pentru că perspectiva, în sens de invizibil care gospodărește vizibilul, are însușirea de a vedea prin vizibil, deci conform invizibilului.

Invizibilul astfel degajat — cu alte cuvinte invizibilul care degajează vizibilul din el însuși — se distinge în mod radical de orice vid real, care este o lipsă pură și un pustiu de lucruri. Lucrurile umplu un spațiu real, de altminteri niciodată cu adevărat vid în condițiile experienței efective. Vid sau nu, spațiul real nu se vede totuși fără o privire. Or această privire dilată vizibilul prin puterea invizibilului. Această operațiune, care singură face ca spațiul lucrurilor să fie deschis ca o lume, se realizează urmând idealitatea spațiului: un spațiu ideal, mai efectiv decât spațiul real, pentru că îl face posibil. Idealitatea spațiului se atestă în experiența deplasării: oricare ar fi locul unde mă aflu în mod real ca lucru printre lucruri, organizez — de fapt deschid — spațiul în dreapta și stânga. Kant a stabilit în mod definitiv faptul că similitudinea perfectă a figurilor, fie ele și geometrice, nu e de ajuns pentru a le suprapune în cazul în care le opune, pe drept cuvânt, diferența de simetrie. Profunzimea n-ar putea oferi aici posibilitatea unui recurs, pentru că și ea își atestă idealitatea: astfel, propria mea figură nu mi-ar putea deveni niciodată vizibilă printr-o oglindă decât inversându-se mereu după tensiunea între dreapta și stânga; mai mult, profunzimea oferă confirmarea a ceea ce indică noțiunile dreapta și stânga: oricare are fi deplasările mele, întotdeauna profunzimea va rămâne în fața mea în și ca lucrul pe care nu-l voi parcurge niciodată, pentru că, dacă înaintez spre și în ea, ea se va adânci în aceeași măsură, fără ca eu să o acopăr vreodată în mod real; deschiderea profunzimii mă va preceda întotdeauna, pentru că orice înaintare reală va reproduce înaintarea ideală, pentru totdeauna impracticabilă. În chip asemănător, diferența între stânga și dreapta nu poate fi nici răsturnată, nici desființată, deoarece pentru a fi răsturnată ar trebui ca ea să fie deja confirmată. Aceste trei dimensiuni nu se măsoară, ci fac cu puțință măsura tuturor spațiilor reale: fapt prin care își dovedesc idealitatea. Vidul ireal pe care-l gospodăresc trebuie numit ideal, deci și fenomenologic.



Acești doi termeni desemnează aceeași autoritate: cea care face vizibilul vizibil și cea care, prin însăși acest fapt, nu poate apărea. Perspectiva devine o condiție *a priori* a experienței și trebuie astfel înțeleasă de asemenea în sensul în care Nietzsche vorbește în mod radical despre perspectivism: „Cum ar mai putea exista o lume, dacă am elimina perspectivismul!”<sup>3</sup>. Altfel spus, cum pentru Nietzsche perspectivismul merge mână în mână cu interpretarea, ea însăși înțeleasă ca punere în scenă a fenomenelor, perspectiva operează, dincolo de accepțiunea ei istoric estetică, în vederea fenomenalității fenomenelor: prin ea, invizibilul privirii dilată, dispune și manifestă haosul vizibilului în fenomene armonice.

Putem astfel înțelege mai bine felul în care perspectiva provoacă relief, felul în care provoacă în mod invizibil vizibilul spre relieful său. Căci ce anume înseamnă, de fapt, relief? Fără îndoială, ceea ce se degajă săltând în afara platului, ceea ce se înalță [*s'élève*] și se ridică [*se relève*]. Dar, iarăși, ce anume înseamnă înălțat? Este ridicat [*relevé*] ceea ce este înălțat [*levé*] după ce a fost prăbușit, zdrobit și ruinat; după dicționarul *Littre*, relieful caracterizează și titlul nobiliar care, decăzut din lipsă de moștenitori, este ridicat de o nouă familie: „În limba veche, *lettres de relief* înseamnă scrisori de reabilitare a nobilei, mai exact scrisori care ridică în rang [*relèvent*]” (s.v., 9<sup>o</sup>). Relieful vizibilului îi vine acestuia de la invizibilul care-l ridică vidându-l și traversându-l, până ce îl smulge din humusul platitudinii în care sfârșește percepția unidimensională. Invizibilul nu străpunge în transparență vizibilul decât pentru a-l ridica, pentru a-l reabilita mai degrabă decât pentru a-l înlocui („relève” în sens militar) sau pentru a-l ușura (*relief* în limba engleză). Privirea în perspectivă înnobilează vizibilul cu invizibil și astfel îl ridică. Invizibilul dă re-

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, *Wille zur Macht*, § 567, sau Colli-Montinari 14 [184] (*Nietzsche Werke* VIII, 3, Berlin, 1962, p. 163 = tr. fr., t. XIV, Paris, 1977, p. 146).

lief vizibilului așa cum se dă un titlu și o feudă — pentru a înnobila. De unde și primul paradox al perspectivei luată în considerare înaintea oricărui tablou: vizibilul crește direct proporțional cu invizibilul. Cu cât sporește invizibilul, cu atât se adâncește vizibilul.

## II

De îndată ce se raportează la tablou, de orice natură ar fi acesta, perspectiva își dublează paradoxul. Desigur, la prima vedere, tabloul se mărginește la a generaliza, cu libertatea unei virtuozități aproape nelimitate, principiul potrivit căruia vizibilul crește direct proporțional cu invizibilul din el. Ba chiar tabloul împinge paradoxul la maximum. Căci primul vizibil, datul [*le donné*] efectiv perceput, e definit aici în mod indiscutabil de platitudinea perfectă: tablă de lemn, țesătură întinsă pe un cadru sau perete al unui zid, obiectul strălucește, pentru a ne exprima astfel, de sărăcie unidimensională; o suprafață săracă și plată, fără profunzime (alta decât cea a iregularității ei și a cantității pigmentilor), nici un secret, nici o rezervă care să disimuleze cel mai mic spectacol de fundal, dar care, totuși, se scobește potrivit unei profunzimi fără fund. Să luăm drept început al perspectivei înțelese într-un mod îngust și istoric scenele *Legendei Crucii* din biserica din Arezzo pictate de Piero della Francesca, autorul totuși (în 1482?) al tratatului *De prospectiva pingendi*: planurile se disting aici între cal, soldat, lănci și, în fine, colina sau cortul unui câmp tihnit și în același timp atacat; distincția planurilor nu împiedică îngrămădirea și contopirea silueteilor, încâlceala figurilor și a suprafețelor. Ce lipsește acestui contur vizibil pentru a se organiza reciproc într-o adevărată lume sau, pe scurt, pentru a crea într-adevăr o lume? Nimic vizibil, fiindcă tot ceea ce trebuie să apară apare —

cal, soldat, flămură, cort și colină — și apare bine. Dacă nimic vizibil nu lipsește, atunci aici lipsește invizibilul.

Situația se inversează, din contră, dacă privim așa cum o cere *Nunta Fecioarei* a lui Rafael: grupul central al personajelor se organizează în jurul mâinilor unuia și al altuia dintre miri, unite de către preot; dar exact deasupra lor (pictată material vorbind la doar câțiva milimetri de capetele lor) se înalță o clădire, care n-are altă funcție decât aceea de a se deschide într-o poartă, apoi într-un culoar care dă, de cealaltă parte, spre cer — cer încadrat de povara plină a acestui edificiu și fără legătură cu cerul empiric real care, de altfel, domină tot spectacolul pus astfel în scenă. O poartă asemănătoare deschide spre un cer străin de cerul real; prin urmare, el are o funcție diferită de a celui din urmă; în mod evident, vidul pe care-l conturează poarta desăvârșește străpungerea deja declanșată de liniile pavajului și care prelungește echilibrul grupului central. Planurile nu se mai juxtapun, ele se avântă din profunzime în profunzime spre deschiderea centrală care literalmente le aspiră. Întreg tabloul aleargă spre punctul său de fugă, vidul central, care suscită destul spațiu pentru ca fiecare plan să se etaleze fără să se sufocă sau să le întunece pe celelalte. Vizibilul se poate multiplica pentru că invizibilul — cerul vid încastrat în poarta deschisă spre și de către nimic — i-o permite, aerisindu-l. Trăsătura exemplară a punerii în perspectivă din acest tablou ține mai puțin de montajul, banal din punct de vedere tehnic, al unui pavaj, simplă transpunere sensibilă a unei figuri geometrice prea abstracte, cât de deschiderea printr-o ultimă fereastră, strict ireală, a întreg vizibilului asupra invizibilului. Acest dispozitiv poate fi regăsit și prin alte mijloace, ca, de pildă, oglinda concavă care deschide faimosul *Portret al soților Arnolfini*; fără îndoială, o oglindă nu deschide tabloul asupra unui vid, spre infinit; cu toate acestea, ea nu se mărginește la a-l retrimite spre el însuși, într-o mimare închisă în

mod steril; aici oglinda arată mai întâi spatele celor două personaje pe care tabloul le prezintă din față, astfel încât vedem deja mai mult decât ne-ar fi permis primul lucru vizibil, singurul real; dar, dincolo de personajele din spate, oglinda oferă mai cu seamă fața a trei martori, care-i privesc pe cei doi soți fără să apară în mod direct în tabloul inițial; prin urmare, acesta se deschide asupra unui spațiu altul decât el însuși, dar anterior; ceea ce nu împiedică de altfel oglinda să se reflecte în oglindă, marcând astfel fuga spre infinit, deci invizibilul care pune în perspectivă<sup>4</sup>. Așadar, invizibilul construiește în mod strict vizibilul și îl distribuie.

O asemenea proporționalitate a vizibilului cu profunzimea perspectivei, respectiv cu puterea invizibilului, se verifică într-o înfinitate de tablouri. Dintre ele nu reținem, în mod cu totul arbitrar, decât unul: *Jelirea lui Hristos* pictată în jurul anului 1500 de către Dürer. Invizibilul operează aici mai puțin printr-un vid reperabil în mod evident (doar colțul drept oferă, printr-un petec de cer, un fel de vid sensibil), cât prin constanta unei linii oblice ce urcă de la dreapta la stânga și se repetă din plan în plan, până ce organizează întreg vizibilul. În prim-plan, trupul lui Hristos mort, oblic, cenușiu, prelungit de un ucenic ce susține umerii Celui care zace întins. În planul secund: trei femei îngenuncheate de-a lungul diagonalei fixate de trupul lui Hristos; în al treilea plan: aceeași diagonală reluată de trei personaje în picioare și culminând în Sfântul Ioan, al cărui cap aproape drept, marchează vârful unei piramide — îngrămădirea celor nouă personaje etajându-se în trei diagonale paralele, ordonate deci înspre aceeași profunzime invizibilă, care le organizează fără confuzie. Această piramidă și, mai cu seamă, diagonala de bază a lui Hristos sunt confirmate de repetiția câtorva piramide naturale în

---

<sup>4</sup> A se vedea excelentul comentariu asupra acestui tablou al lui D. COUTAGNE, „Le miroir d'un mariage. Le réalisme religieux dans «Les époux Arnolfini» de Jean Van Eyck”, în *Communio* IV/5, sept. 1979.

planurile din fund: colina Golgotei, un (inevitabil) sat pe o înălțime, două, ba chiar mai multe vârfuri muntoase, până la orizontul ultim, definit și el de un lanț de pante abrupte. Pare posibilă distingerea a cel puțin zece planuri diferite, deci a zece straturi de vizibil; ca ele să nu se confunde, cum ar impune juxtapunerea lor reală (în realitate petele de culoare se sprijină și se etalează toate pe o unică suprafață reală), e nevoie de intervenția, în număr superior cel puțin cu o unitate ( $n + 1$ ), a unor interstiții de invizibil. Doar ele pot etaja, detașa și aranja planurile vizibilului potrivit unei dimensiuni suplimentare perfect ireale și total fenomenologice. Această dominare fenomenologică a invizibilului asupra personajelor repartizate în mod vizibil se confirmă *a contrario*: în prim-plan, ca într-o avanscenă, apar siluețele celor cinci mecena care au comandat tabloul; e vorba de figuri la scară redusă, disproporționate față de prima figură, pe care totuși o preced; talia lor redusă contrazice deci organizarea în perspectivă, care ar fi presupus, dimpotrivă, o talie cel puțin la fel de mare ca aceea a primului trup (cadavrul lui Hristos). De altfel Van Eyck îi include pe comanditari în perspectiva tabloului, în același plan cu personajul religios central (ca, de pildă, în *Fecioara din Autun* sau *Fecioara pentru cancelarul Rolin*). Dacă Dürer îi lasă, dimpotrivă, în miniatură, trebuie admis, așadar, că el îi exclude din perspectivă; tabloul nu e decât parțial guvernat de perspectivă, care e nevoită să-și recunoască o margine ireductibilă: avanscena. Perspectiva joacă, așadar, în mod limpede rolul unui element distinct al vizibilului, care, conform unei frontiere precise, fie o revendică, fie o exclude; concluzia care se impune este cea a invizibilității perspectivei înseși.

Dacă e atestată în principal de perspectiva înțeleasă într-un sens strict, operarea vizibilului de către invizibil nu se mărginește totuși la aceasta. Mai întâi, pentru că ea poate evidenția nu numai etajarea planurilor vizibile în profunzime (ca în scenele flamande, care se deschid dintr-un

interior asupra unui peisaj), ci, într-un mod direct și unic, însăși profunzimea în abstracția ei ireală aproape perfectă. Aproape perfectă, de exemplu, în acuarela lui Turner *Pașul Muntelui Saint-Gothard văzut din mijlocul punții diavolului* din 1804, unde orice detaliu anecdotic dispare, ca absorbit de vidul faliei abisale a cărei pantă abruptă desenează într-un cer imaterial o fascinantă profunzime care aspiră privirea și o pierde<sup>5</sup>. Perfectă, de exemplu, în pânzele lui Luc Peire, cum este *Mediu III*, unde mănunchiul de linii drepte converge spre un punct de fugă situat în centrul tabloului, care se deschide astfel la infinit, și lasă, așa zicând, vizibilul să se scurgă în atomul alb, de unde invizibilul înghite literalmente vizibilul de jur-împrejur — și privirea. Sau în *Rubicon* (din 1969), unde suprafața etaleză roșul, se scindează după două verticale, una anunțând-o pe cealaltă, centrală, a cărei obscuritate, subliniată de fâșii violete, înghite tăcut, într-o spărtură indicibilă dar decisă, vizibilul cromatic — profunzime pură a unui negru negativ. În sfârșit, invizibilul poate opera asupra vizibilului pentru a înscrie în el în mod paradoxal ceea ce tabloul, imobil și înțepenit din capul locului, nu poate niciodată face să se vadă în mod real: mișcarea. Procedeele artei optice (*optical art*) ajung la înnebunirea privirii care nu poate, din aceeași ochire încadrată și imobilă, să ia în considerare totalitatea vizibilului; acest vizibil e destabilizat în fapt de vicleniile invizibilului, care-l construiesc în deliberată contradicție cu regulile psihologice ale percepției, figuratiei și imaginației, astfel încât spectatorul trebuie să-și dea la capăt de mai multe ori — în mai multe priviri — pentru a vedea ceea ce, în aparență, se dă totuși ca vizibil pur și simplu, inert și plat. În fapt, în fața unei pânze de Vasarely, de exemplu, sau a *Fiziocromiei* lui Cruz-Diez (1981), invizibilul dezechilibrează vizibilul pentru a constrânge privirea să se pună în mișcare, și, grație imobilității

<sup>5</sup> PROUST, *A la recherche du temps perdu*, „La Pléiade”, t. 1, p. 840.



tabloului, să-l vadă. Această viclenie a invizibilului atestă perfectă idealitate a spectacolului structurat în mod vizibil.

Totuși, paradoxul esențial al perspectivei, înțeles în sensul larg al stăpânirii invizibilului asupra vizibilului rămâne aici încă disimulat. Până acum am transpus doar asupra tabloului paradoxul care operează în vederea naturală: în ambele cazuri, vizibilul crește pe măsura invizibilului, vidul face posibil realul. Totuși, vidul nu are același statut în ambele cazuri. În vederea fizică pot foarte bine sesiza o perspectivă, al cărei vid numai îmi îngăduie să văd o pluralitate distinctă de obiecte vizibile; astfel, perspectiva care se deschide prin arcul de triumf de la *Carrousel* primește într-un vid fecund obeliscul de la *Concorde*, apoi arcul de triumf de la *Etoile*; dar acest vid optic corespunde unui spațiu real: pot traversa grădinile *Tuileries*, pot urca pe *Champs-Élysées*, pot coborî bulevardul *Grande Armée*, până la vidul format de *Arche* (pătrat) *de la Défense*\* — pentru că o dată cu vidul perspectivei fizice este vorba de un vid deopotrivă fenomenologic și real — factor al vederii și spațiu ce poate fi ocupat de către un lucru. Fără îndoială, orizontul (deci limita perspectivei) se îndepărtează pe măsură ce mă deplasez fizic spre el, fapt prin care se sustrage realului; dar însăși această fugă nu-mi interzice să mă deplasez în mod real — ca un lucru printre lucruri — în vidul astfel deschis, din contră. E posibil să umblu pe *Nievski Prospekt*\*\* , pentru că întâi de toate el constă într-un lucru, și doar mai apoi într-un vizibil supus în mod ideal invizibilului. Invers, perspectiva care deschide tabloul nu va putea fi niciodată parcursă în mod fizic, pentru că rămâne mai întâi și în exclusivitate ideală: plătitudinea tabloului nu admite din punct de vedere fizic decât lungimea și lățimea, nu și profunzimea; cu degetul (ba chiar cu piciorul, dacă este vorba despre o pânză monumentală), aș

---

\* Edificii și piețe din Paris — TRAD.

\*\* Boulevard din Sankt Petersburg — TRAD.



putea parcurge în mod real contururile, dar niciodată nu m-aş putea introduce în densitatea celei de-a treia dimensiuni, pe care totuşi, din punct de vedere fenomenologic, o percep mai întâi. Primului paradox al perspectivei (vizibilul creşte direct proporţional cu invizibilul) i se adaugă un al doilea: vidul care pune în scenă vizibilul nu este, nici el, real, astfel încât vizibilul real creşte în mod direct proporţional cu un vid de vid. În tablou, perspectiva nu deschide nici o nouă dimensiune, ci *înlătură* o dimensiune reală (profundimea în care înainteză paşii mei) pentru ca — paradoxal! — prin acelaşi gest să întărească atât închiderea suprafeţei lui, cât şi etajarea indefinită a planurilor sale. Uneori tabloul se poate deschide asupra unei perspective fizice, ca, de pildă, *Clara-Clara* ale cărui două arcuri de cerc convergente Richard Serra le-a dispus la Tuileries, deschizându-le asupra perspectivei arcurilor de triumf; dar, pe bună dreptate, atunci perspectiva reală ar depinde de perspectiva ireală — nu invers: s-ar intra cu atât mai bine în perspectiva fizică cu cât s-ar urmări mai întâi perspectiva ireală. În tabloul în perspectivă privirea dispune de mai mult vizibil decât ar conţine tabloul dacă el ar apărea doar ca un pur obiect în spaţiu: vizibilul nu se poate acumula şi organiza în el fără confuzie decât atâta timp cât invizibilul îl supune idealităţii şi, întâi de toate, supune tabloul acestei idealităţi înseşi. Se impune, aşadar, din principiu, ca invizibilul să respecte idealitatea pe care o operează, trebuie deci ca el să pună în exerciţiu vidul la modul ireal şi fenomenologic al unui vid al vidului — vid el însuşi ireal. O dată perspectiva realizată, nu este vorba deloc de o iluzie, pentru că în acest fel tabloul dobândeşte la modul ireal (intenţional) mai multă realitate decât ar admite ca platitudine fizică: perspectiva face privirea să iasă din tablou sau, mai exact, face tabloul să iasă din statutul său fizic de *tabula rasa*, închisă asupra platitudinii sale. Nu este vorba deloc de o *trompe-l'œil*, de o amăgire a ochiului — de o confuzie între perspectiva fizică şi perspectiva ireală —

pentru că ochiul se dez-amăgește [*détrompe*], refuzând să cedeze aparenței tabloului ca simplă *tabula rasa*, obiect spațial printre altele, pentru a vedea în el, printr-o străpungere invizibilă, nimic mai puțin decât o lume, o lume în lume, uneori mai bine vizibilă decât lumea reală. O dată cu vidul vidului care exercită în punerea în perspectivă puterea invizibilului asupra vizibilului, este vorba de a deschide platitudinea obiectului-tablou spre și într-o lume: în perspectivă, invizibilul mundaneizează un vizibil real într-o înfinitate de vizibili ireali, și deci cu atât mai aparenți. „Iată ce trebuie să ne dea întâi de toate tabloul: o căldură armonioasă, un adânc în care ochiul se afundă, o încolțire surdă” (Cézanne)<sup>6</sup>.

### III

Perspectiva nu conduce la o vedere de la un capăt la altul decât atâta vreme cât tabloul se poate vedea numai astfel. Fără travaliul invizibilului, ceea ce percepem ca vizibil în mod real n-ar oferi decât spectacolul rapsodic și confuz al unor pete colorate. De fapt, „înainte de a fi un cal de luptă, o femeie goală sau o anecdotă oarecare, un tablou este în esență o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine”; pentru a transforma suprafața plană acoperită de culoare, singurul obiect fizic și singurul dat perceput în mod efectiv, într-un „cal de luptă” sau în orice altceva am dori, cu alte cuvinte pentru a vedea pur și simplu ceea ce e de văzut, vizibilul trebuie să se formeze, să ia formă prin harul invizibilului. Orice tablou prezintă în fapt o anamorfoză: datul real și perceput ca atare n-are nici o formă câtă vreme privirea nu găsește condițiile și punctul de vedere plecând de la care acesta ia o

---

<sup>6</sup> CÉZANNE, *Conversations avec Cézanne*, ed. P.M. Doran, Paris, Macula, 1978, p. 132.

formă pentru prima oară. Anamorfoza, această perspectivă complicată, perspectiva, această anamorfoză simplificată, atestă faptul că doar invizibilul face posibil vizibilul, dându-i o formă: te face să traversezi, fără să ieși totuși din el, platitudinea tabloului real în vederea spectacolului vizat de privirea invizibilă.

O asemenea distanță poate fi transcrisă urmând conceptele fenomenologiei husserliene. a) Tabloul, ca obiect real și reprezentându-se pe sine însuși, echivalează cu trăirile conștiinței; cum acestea definesc mai mult conștiința decât eventualul obiect al acestei conștiințe, vizibilul din tablou nu oferă vederii decât platitudinea suportului, arbitrarul formelor deformate, rapsodia petelor colorate; pe neurt, ca și trăirile conștiinței, tabloul nu seamănă literalmente cu nimic. b) Perspectiva, travaliul privirii care, prin vidul vidului, adâncește datele reale ale unei *tabula rasa* prin elanul invizibil „în care ochiul se afundă”, echivalează cu vizarea intențională; în cele din urmă privirea perspectivă e întotdeauna privirea a altceva decât sesizează în mod real, în felul în care conștiința este întotdeauna conștiința a ceva, deci a ceva diferit de ea însăși. c) Spectacolul final, în sensul ultimului vizibil la care privirea ajunge în punerea în formă desăvârșită, respectiv obiectul complet desfășurat (profunzime, planuri, organizare în spațiu etc.), dar marcat prin chiar acest lucru de o definitivă irealitate, echivalează cu obiectul intențional, niciodată perceput ca atare, deoarece e perfect ireal (inexistență intențională), fiind atins potrivit unei vizări care destinde trăirile în vederea obiectului și le interpretează ca fiind acest obiect; obiectul intențional rezultă din travaliul trăirii de către intenționalitate, în sensul în care spectacolul perspectival rezultă din travaliul invizibilului asupra vizibilului.

Potrivit acestor echivalențe fenomenologice, până și cea mai realistă pictură trebuie să facă să se vadă ceea ce nu se poate vedea; niciodată ea nu poate — chiar dacă ar vrea, n-ar putea-o — să facă să se vadă simplul vizibil. Căci,

pentru a vedea un spectacol, se cere cu necesitate ca datul vizual perceput să sufere o interpretare fenomenologică (sau perspectivă) ca obiect intențional (sau spectacol ultim). Non-figurația nu face excepție, în mod invers, de la această interpretare în vederea unui obiect intențional; numai că aici obiectul vizat nu aparține deloc naturii empirice, nici modulațiilor sale elementare, ci câmpului imaginațiilor posibile pentru spirit: obiecte intenționale nicio-dată vizate încă, deși incontestabile. Pictura se joacă, așa-dar, între cei doi termeni extremi ai intenționalității: trăirile, percepute, resimțite și reale, pe de-o parte, și, pe de altă parte, obiectul intențional vizat, văzut în mod invizibil și ideal. Privirea exercită funcția fenomenologică a intenționalității, aceea de a vedea de-a curmezișul trăirilor obiectul ultim, de a interpreta sensibilul vizual drept obiect ireal dar împlinit. Intenționalitatea își vede obiectul de-a curmezișul trăirilor, iar perspectiva traversează cu invizibil vizibilul pentru a vedea în el mai mult — în ambele cazuri privirea vede în profunzime.

#### IV

Plecând de la acest dispozitiv conceptual se pot deduce, sau cel puțin se pot concepe câteva gesturi extreme (și, totuși, inevitabile poate) ale picturii. Tensiunea între cei doi termeni ai perspectivei, înțeleasă ca distanță fenomenologică între trăirea conștiinței și obiectul — obiectivul — intențional, oferă modelul tensiunii între două puneri în cauză ale perspectivei și, prin urmare, ale tabloului pe care ea îl organizează. Căci tabloul creat conform perspectivei dispare atunci când dispare unul dintre cei doi factori în tensiune, trăirea sau obiectivul.

Dispariție a obiectivului, atunci când trăirea devine nemijlocit scopul tabloului și unicul vizibil. Când Monet

reprezintă turnul Parlamentului din Londra, el nu-l face să dispară în ceața care-l înecă totuși; îl face să se scufunde în tabloul însuși, care se închide oricărei profunzimi invizibile în favoarea exclusivă a faptelor de conștiință, a trăirilor și „impresiilor”; turnul nu se afundă în nici o altă pâclă decât în pâcla propriei sale percepții de către privire; turnul se retrage în fața turnului perceput; turnului abolit privirea îi substituie turnul perceput; spectacolul vizat lasă să se închidă profunzimea tabloului pentru a reveni la *tabula rasa*, tablă ștersă, consemnare plată a trăirii efective. Portalul catedralei din Rouen nu apare în diferitele lumini ale unei aceleiași zile solare; dimpotrivă, chiar și în miezul zilei, el nu încetează să dispară; mai puțin prin orbire cât printr-o prea perfectă consemnare; a vorbi despre orbire implică în realitate faptul că în permanență vizăm un obiect și, prin urmare, deplângem că excesul de lumină interzice vederea lui clară; dar, aici, nu e deloc vorba de a vedea prin excesul de lumină obiectul intențional al unei catedrale; e vorba de a primi însăși această lumină percepută în locul oricărui obiectiv luminat de ea. Dar să lăsăm un pictor să comenteze situația fenomenologică a acestui pictor, Monet: „Apropiindu-se de *Catedrala din Rouen* a lui Monet, ei [sc. spectatorii] își încrețeau ochii, vrând să regăsească contururile catedralei, dar petele neclare nu exprimau într-un mod tranșant formele catedralei (...). S-a făcut propunerea originală de a se atârna alături de tablou o fotografie, și atunci, culorile fiind redată de pictor, iar fotografia putând oferi conturul, iluzia va fi completă. Nimeni însă nu vedea pictura însăși, nu vedea mișcându-se, nu vedea crescând infinit petele colorate, iar Monet, care pictase această catedrală, se silise să redea lumina și umbra care erau pe pereții catedralei. Dar asta e fals. În realitate, întreg substratul lui Monet se reducea la aceasta: să facă să crească pictura care crește\* pe pereții catedralei. Nu lumi-

---

\* „Faire pousser la peinture qui pousse sur les murs...” — TRAD.

na și umbrele erau sarcina sa principală, ci pictura ce se găsea în umbră și în lumină”<sup>7</sup>. Să suspendăm pentru o clipă ultimele două fraze, și să rămânem la ceea ce (pentru Malevici, suprematistul) „e fals”, dar, fără nici o îndoială, pentru Monet e, măcar în parte, adevărat: faptul de a reda lumina, de a reda umbra, de a face deci vizibil ceea ce, conform simplei vederi (precum și conform perspectivei), rămâne un mediu al vederii, nu un obiectiv al ei; faptul de a ridica mediul invizibil la rangul de obiectiv vizibil, acest obiectiv paradoxal al impresionismului, pretinde în schimb ca obiectivul vizibil în mod comun să dispară din vizibil; și el nu poate să se prăbușească în invizibil decât în măsura în care însuși acest invizibil devenit vizibil (obiect intențional) redevine invizibil, pentru că invizibilul (mediul, trăirea nemijlocit resimțită) l-a destituit din vizibil. În acest schimb reciproc, pictura suspendă ceea ce Husserl numea principiul corelației fenomenologice — respectiv faptul că fiecare trăire a conștiinței trimite în mod intențional spre un obiect, care, grație numai acestei intenționalități, concentrează în el vizibilul, pentru că pune în joc instanța invizibilă. Monet nu trebuie înțeles doar ca o originalitate a tehnicii picturale, ca o inovație în psihologia percepției sau deschiderea unui nou câmp vizual (deși el realizează toate acestea); el trebuie înțeles ca una din cele două principale distrucții ale obiectivității fenomenologice, și anume distrucția care procedează prin privilegierea exclusivă a unuia din termenii săi — trăirea intențională.

Unii vor încerca deci să facă astfel încât trăirea conștiinței să investească în exclusivitate totalitatea vizibilului (cel puțin în proiect) și, prin urmare, ca orice distanțare (intențională) să dispară între conștiință și oricare lucru care i s-ar pretinde obiect. *Nimfele* inundă ochiul, până acolo încât saturează orice percepție: privirea nu încetează

---

<sup>7</sup> C. MALÉVITCH, *De Cézanne au suprématisme*, în *Premier tome des écrits*, tr. fr. J.-C. și V. Marcadé, Lausanne, 1974, p. 102.



să se rotească în jurul ei înseși, pentru a încerca să facă față cu slăbiciune minimală asaltului albăstrit al perceptibilului; privirea se bate cu ea însăși, străduindu-se să perceapă atât cât este cu putință; vizibilul se înalță sfidând vederea care în acte repetate nu vede decât excesul perceptibilului. Fără îndoială, în acest fel Monet anticipează pe pânză „jur-împrejurul” (*all over*) lui Pollock: sărind, pictorul inundă cu culori și urme o pânză imensă, întinsă pe sol; de fapt, nu mai este vorba de o pânză, fiindcă pictorul merge deasupra ei și o parcurge, și abia după aceea va decupa un fragment sau altul, fixându-l pe un cadru, pentru a face din el o pânză în sensul academic al termenului. Pictura se realizează deci înainte ca țesătura încărcată de pigmenți să devină obiectul tablou, pentru că obiectul picturii nu numai că n-are nimic dintr-un obiect intențional, dar nu mai are nici nevoie de tablou, nici dreptul la un tablou care să obiectiveze trăirea intențională a unui obiect. Pictura nu se consemnează decât pe ea însăși, altfel spus conștiința vizibilului, conștiința care resimte și trăiește vizibilul înaintea oricărei obiectivări (tablou), pentru că o face în afara oricărui obiectiv (obiect intențional) — conștiința trăiește și resimte vizibilul în însuși actul de a face vizibil vizibilul resimțit; *action painting* nu contrazice reducția picturii la ansamblul trăirilor conștiinței, ci o desăvârșește: conștiința care pictează nu revendică nici un obiect, ci numai acțiunea ei de a picta. Mergând deasupra pânzei sale (care nu mai este o pânză), Pollock săvârșește o călătorie nu în jurul camerei sale, ci în centrul conștiinței sale. Fără vid nici invizibil, fără intenționalitate nici obiect, conștiința care pictează devine, ea singură, o lume. Singură. Lumea obiectelor intenționale moare în acțiunea pictării, care realizează deja în sine o lume. — Orice formă de „artă corporală” ține de același privilegiu al trăirii conștiinței: punerea în act, *a fortiori* punerea în act irepetabilă (automutilare etc.) descalifică nu doar suportul unui tablou (respectiv indiciul dispozitivului perspectivist), ci mai cu



seamă transcendența unui obiect intențional. În corpul care săvârșește actul, vizibilul se reduce și se desăvârșește în experiența nemijlocită a vizibilului de către conștiință; sau, mai degrabă, invers, nu mai e vorba de o trăire de către conștiință a vizibilului astfel încorporat, ci de a vedea și de a face vizibilă prin încorporare trăirea conștiinței; în toate cazurile, actul încorporant identifică trăitul cu vizibilul, fără intenționalitate, suport sau obiect.

## V

Invers, deși fără îndoială într-un mod mai greu de gândit, tabloul în perspectivă poate să dispară atunci când se întâmplă să lipsească nu doar obiectul intențional, ci și trăirea. Să luăm doar una din pânzele pe care Hantaï o numește pe drept cuvânt *Tabula*, de exemplu cea din 1974, accesibilă la Muzeul de artă modernă din Paris. Regularitatea serială a 496 de pătrate albastre, toate aproape asemănătoare, dispuse într-un dreptunghi pe care-l parcurg pentru a le separa 17 + 32 coloane și travee albe, ține de o producție mecanică: pliere a pânzei după coloane, grund albastru, depiere care lasă să apară dispozitivul final. Mecanismul elementar nu decide totuși nimic: orice pictură implică o mecanică. Așadar, ce trebuie citit aici? Producția mecanică ar fi putut ipotetic fabrica o pânză încă mai mare decât cea prezentă (deja de 300 × 574), în toată regula; această extindere trebuie oare interpretată în sensul eforturilor lui Monet și ale lui Pollock? S-ar putea să fie vorba de exact tentativa inversă: aici pânza nu se deschide ca o lume a conștiinței, ca o consemnare a strălucirii conștiinței mundanizante, pentru că întinderea rămâne pur repetitivă, din întâmplare aproape de dărele de-un alb accidental pe pătratele asemănătoare într-un mod specific; lărgirea lui *tabula* n-ar putea comunica, nici n-ar arăta ceva mai mult

câtă vreme rămâne, prin definiție, *tabula rasa*<sup>8</sup>. Vizibilul se degajează pentru el însuși, în opoziție cu conștiința care-l percepe, pentru că în fața pânzei privirea înțelege foarte repede „că nu-i nimic de văzut”; sau, mai exact (fiindcă această formulă s-ar potrivi mai bine orientării inverse, unde lipsește obiectul intențional), înțelege că vizibilul n-are deloc nevoie ca o conștiință să-l resimtă pentru a se face văzut; ochiul n-are nimic, sau aproape nimic de perceput, de construit sau de pus în perspectivă, întreg vizibilul și-a realizat deja propria sa punere în scenă din el însuși și prin sărăcia sa însăși: invizibilul minim guvernează deja vizibilul, pentru că este vorba de un vizibil minim; traveele albe scandează pătratele albastre în mod automat, fără ca privirea mea să intervină decât numai pentru a constata întârzierea sa în ce privește vederea. Rezerva și insignifianța vizibilului îi asigură un fel de autonomie față de orice trăire a conștiinței, conștiință redusă la constatarea a ceea ce ea nu mai constituie. Sloganul artei minimale indică limpede condiția unei asemenea autonomii: vizibilul însuși realizează invizibila punere în scenă a oricărui tablou; îndepărtarea conștiinței perspectiviste pretinde doar ca obiectul intențional reținut să nu mobilizeze decât minimumul de punere invizibilă în scenă; minimum, pentru că dincolo de aceasta vizibilul n-ar fi de ajuns pentru a produce invizibilul corespondent; minimum, pentru că o asemenea sărăcie dezorientează și înnebunește conștiința, până la a o face incapabilă de a pune în exercițiu invizibilul.

Autonomia obiectului intențional față de trăirile (tot intenționale) ale conștiinței face posibile pătratele lui Hantăi, dar, mai cu seamă, prin intermediarul lui Josef Albers, să spunem, și ale sale *Omagii pătratului*, urcă înapoi spre *Pătratul alb pe fond alb* original al lui Malevici. Doctrina face aici în mod explicit parte din demersul pictural, dacă

---

<sup>8</sup> Mai cu seamă în ce privește distanța dintre Pollock și Hantăi, urmăim aici rezultatele lui Y. MICHAUD, „*Métaphysique de Hantăi*”, în catalogul *Simon Hantăi*, Biennale de Venice 1982, Paris, 1980.

în cazul suprematismului mai putem vorbi de pictură; pătratul, mai întâi negru pe fond alb (1915), apoi albastru și, în sfârșit, alb pe fond alb (1918), nu oferă vizibilitatea nici unui obiect preexistent și mundan, nici măcar deconstrucția analitică pe care i-o face cubismul (cubismul rămânând un realism, ba chiar cel mai autentic dintre hiper-realisme); nu se deschide nici un interstițiu, în care invizibilul să poată pune în joc cea mai mică perspectivă sau cel mai mic constructivism (de unde limitele apropierei lui Malevici de Léger). În aceste sensuri, aparența unui obiect dispare și aici trebuie să vorbim în mod inevitabil de o pictură fără obiect: „Tabloul se face, dar obiectul nu este dat. (...) Pentru o nouă cultură artistică obiectele au dispărut ca fumul”<sup>9</sup>. Dar pentru aceasta trebuie oare să deducem suprematismul din impresionism și să deplasăm centrul de greutate de pe vederea obiectului intențional spre trăirile conștiinței? Corect este însă strict contrariul. Fiindcă obiectul stigmatizat de non-obiectivitate nu coincide cu obiectul intențional, a cărui constituție o ignoră, de aici autonomia împotriva conștiinței, o autonomie la care contribuie intenționalitatea care le determină dintr-o parte în alta atât pe una, cât și pe cealaltă. Autonomia obiectivului intențional definește în limbaj fenomenologic, din contră, ceea ce construiește tabloul suprematist: lucrul pur, ivit din nimic altceva decât din propria sa invizibilitate, ivit literalmente din nimic<sup>10</sup>, în perfectă independență față de stările de conștiință, atât ale spectatorului cât și ale pictorului: „Trebuie construit în timp și spațiu un sistem care să nu depindă de nici o frumusețe, de nici o emoție, de nici o situație estetică și care să fie mai curând sistemul filozofic al culorii, în

---

<sup>9</sup> MALÉVITCH. *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*, în *Premier tome des écrits*, tr. fr. Marcadé, p. 65 și 66. Primele două versiuni ale acestui text subliniază în mod expres faptul că „interzicând pictarea gambelor picioarelor de femei și copierea portretelor, futurismul a îndepărtat totodată și perspectiva” (*ibid.*, p. 38).

<sup>10</sup> Vezi, de exemplu, *Premier tome...*, p. 60, 61 etc. — Acest punct, și altele, primește o fermă interpretare în studiul stufos dar determinant al lui E. MARTINEAU, *Malévitch et la philosophie*, Lausanne, 1977.

care se găsesc realizate ca o cunoaștere noile progrese ale reprezentărilor noastre”<sup>11</sup>. Pătratul nu reproduce nimic, nu satisface nici o nevoie estetică, nici nu consemnează trăirile unei conștiințe: „Pătratul este un copil de împărat plin de viață”<sup>12</sup>. Un asemenea „fenomen obiectiv” asigură „un nou realism al lucrurilor”<sup>13</sup>, eliberând lucrul de orice eșafodaj subiectiv, luându-i ca deplină sa proprietate invizibilul în care locuiește vizibilitatea sa, fără a i-l înstrăina ca un act al privirii. Pentru a apărea în funciara sa invizibilitate, pătratul alb pe fond alb n-are nevoie de nici o privire, de nici o perspicacitate perspectivă. În momentul în care își împrăziă din nou invizibilul, vizibilul se emancează de vedere. Din acest moment, invizibilul nu mai intră în joc între privirea vizării și vizibil, ci, în contra vizării privitoare, înăuntrul vizibilului însuși, și se confundă cu el, tot atât cât pătratul alb se confundă cu fondul alb. Atât cât, cu alte cuvinte nu în întregime. Acesta să fie motivul pentru care, începând cu primul critic al celui dintâi pătrat (Alexandre Benois, scandalizat de altfel), vorbim despre el într-un mod atât de spontan ca despre o icoană?

## VI

Depășirea obiectivității impune totodată desfacerea perspectivei, pentru că atât una, cât și cealaltă gospodăresc pentru privire vizibilul, ordonându-l potrivit profunzimii invizibilului. Descalificarea lor comună implică, așadar, posibilitatea unui nou joc între vizibil și invizibil, în care ultimul nu-l pune în scenă pe primul, ci se sălășluiește în el definitiv. Sau, am risca, invizibilul în vizibil. Rămâne de

<sup>11</sup> *Le Suprématisme*, tr. fr. în MALÉVITCH, *Écrits*, de A. Robel-Chicurel, prezentare de A.B. Nakov, Paris, 1975, p. 213.

<sup>12</sup> *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*, în *Premier tome...*, p. 67; traducerea franceză a ediției Nakov dă: „Pătratul este un nou-născut viu și maiestuos” (*ibid.*, p. 201).

<sup>13</sup> *Introduction à la théorie de l'élément ajouté en peinture*, în *Écrits*, ed. Nakov, p. 371 și 379.

văzut dacă o asemenea inserție nu se realizează într-un mod exemplar decât în pătratul suprematist, sau dacă nu cumva pictura a practicat altundeva, deja sau cel puțin, inserția invizibilului în vizibil. Evident, ne gândim la icoană, exemplară prin cel puțin trei trăsături caracteristice.

Mai întâi icoana se oferă privirii spre a fi văzută fără a mobiliza vreo perspectivă. Fără îndoială, ea nu exclude din principiu un fundal, ori punerea în scenă a mai multor siluete. Totuși, economia icoanei nu depinde de investirea spațiului de către invizibil; fiindcă invizibilul joacă în icoană un rol mult mai important decât acela de a organiza spațiul în calitate de simplu orchestrator al vizibilului. Aici invizibilul intră în joc altundeva și altfel.

De unde a doua trăsătură decisivă a icoanei: ea arată întotdeauna o privire cu față umană. Deși pictată ca obiect invizibil, acestei priviri îi este propriu faptul de a privi; ea privește mai mult decât este privită, nu numai pentru că e pictată mai tot timpul în poziție centrală și facială, ci mai cu seamă pentru că, pictată în centrul unei icoane și atribuită unui sfânt, Fecioarei Maria sau lui Hristos, această privire privește/păzește\*, în afara icoanei și în fața ei, credinciosul care se roagă prin icoană sfântului, Fecioarei sau lui Hristos. Privirea îl privește/păzește pe cel care, rugându-se, își ridică privirea spre icoană: privirea pictată întoarce invizibil privirea rugătorului spre invizibil și își transfigurează propria vizibilitate incluzând-o în schimbul a două priviri invizibile — cea a omului care se roagă, prin icoana pictată, privirii sfinte invizibile, cea a privirii sfinte invizibile care acoperă cu bunăvoință, prin icoana pictată în mod vizibil, privirea rugătorului. Invizibilul tranzitează prin vizibil, astfel că icoana pictată susține pigmenții mai puțin prin lemnul tăbliei sale cât prin schimbul liturgic în

---

\* „Ce regard regarde”. Verbul „a privi” (*regarder*) în limba franceză este un decalc perfect al latinescului *intueri*, ambele verbe conținând ideea „păzirii” sau a „vegheții” (*garder*; *tueris*) speculată frecvent în analizele lui Marion făcute privirii (care nu este sinonimă cu vederea) — TRAD.

rugăciune al privirilor care se întâlnesc în ea. Vizibilul pe care pictorul, el însuși în rugăciune, îl depune pe lemn, se desfășoară saturat de invizibilul privirilor schimbate. Invizibilul nici nu se mai dedică, nici nu mai rătăcește în serviciul vizibilului ca în perspectivă. Dimpotrivă, vizibilul e cel care servește invizibilul, al cărui joc real, în afara oricărui tablou, se exercită în sfârșit într-un mod liber: potrivit sănătoasei economii a Creației și a Întropării, schimbul de priviri încrucișate între rugător și Hristos (sau locțiitorul Său) trece prin vizibil, dar nu se rezumă la acesta. Fie și pentru că, în regimul de funcționare al trupurilor, privirea ochilor noștri rămâne întotdeauna invizibilă: pot vedea un trup, inclusiv o nuditate, și o față, ca pe niște obiecte puse în evidență și în spectacol; nu pot vedea însă niciodată ochii unui om; sau, mai degrabă, dacă-i văd irisul etc., nu-i văd totuși privirea pentru că aceasta iese din pupilele lui, care sunt vide; privirea singură nu este reală: ea se naște dintr-un orificiu negru, pe care în timpul dialogului îl caut sau de care fug, pe care vreau să-l captivez ori să-l evit, tocmai pentru că vidul său ireal, sursă a invizibilului în centrul vizibilului, mă fascinează. Din punct de vedere pictural, icoana se sprijină pe includerea, în privirea umană, a invizibilului în sânul vizibilului, pentru a pune astfel în lucrare schimbul spiritual între omul care se roagă și Dumnezeu Care binevoiește. Fiindcă schimbul privirilor (una vizând în modul rugăciunii, alta vizând în modul binecuvântării) prin intermediul vizibilului duce la extrem întâlnirea erotică față-către-față: două priviri invizibile se încrucișează prin martorul vizibil al trupurilor lor<sup>14</sup>.

Icoana — și aceasta e o a treia trăsătură a ei — realizează pătrunderea invizibilului în vizibil într-un mod mai radical decât *Pătratul* suprematist. Căci, chiar dacă face dreptate invizibilului ca fond al vizibilului, „fenomenul non-obiectiv” se dă încă pentru a fi văzut și locuiește în

---

<sup>14</sup> Vezi *Prolégomènes à la charité*, Paris, 1986, reed. 1991, îndeosebi p. 107 sq.



chip hotărât în vizibilul plat: trebuie să ne deprindem să vedem pânza ca prezentă a unui non-obiect, care posedă totuși vizibilitatea completă a obiectelor; nici un motiv fenomenologic nu ne susține în sesizarea corectă a *Pătră-tului* ca invizibil. Dimpotrivă, icoana oferă un motiv fenomenologic al răsturnării vizibilului de către invizibil operate în ea: jocul privirilor care traversează vizibilul pictat potrivit economiei rugăciunii și a iubirii, și care provoacă irealitatea din care provin ele însele. Icoana se sus-trage definitiv obiectivității unui spectacol ce depinde de conștiință, inversând relația dintre spectator și spectacol: spectatorul se descoperă văzut în mod invizibil de privirea pictată pe icoană care, de acum înainte, apare drept sipetul vizibil al unei instanțe centrale, niciodată (prin definiție) pictate și invizibile — privirea sfântului, a Fecioarei sau a lui Hristos. În această situație n-am ieșit în afara perspecti-vei decât pentru că n-am intrat încă în ea: invizibilul are ceva mai bun de făcut în pictură decât să pună în scenă vizibilul, ba chiar să denunțe această punere în scenă obiec-tivă (Malevici). Aceasta pentru că, în pictură ca și în rea-litate, vizibilul are ceva mai bun de făcut decât faptul de a se constitui într-un spectacol, fie și unul reglat de invizibil. Deschiderea unei lumi nu se confundă cu producția de spectacole, chiar dacă ea le face posibile. Negoțul vizibil cu invizibilul nu se epuizează în perspectivă; din contră, aceasta nu constituie decât un caz particular al acestuia, și, în ciuda bogăției sale covârșitoare, încă unul revolut, dacă nu cumva epuizat. S-ar putea ca negoțul vizibilului cu invizibilul să trebuiască să fie înțeles ca simbol al unui alt negoț — și nu neapărat al celui pe care îl privilegia Kant.

Să lăsăm nedecis ceea ce, în orice caz, n-am putea nici măcar aborda aici. Să ne mulțumim cu opunerea în mod deschis a celor două jocuri în care se pot încrucișa [*croi-ser*] vizibilul și invizibilul. Sau invizibilul se exercită între privire și vizibil, al cărui regizor și servitor se face: de aici rezultă perspectiva, situație fenomenologică clasică de

obiectivitate intențională, și două direcții contrare pentru a o contesta. Sau invizibilul se exercită ca însăși privirea care privește în mod invizibil o altă privire invizibilă prin intermediul unui vizibil pictat care înlănțuie acești invizibili așa cum irisul conturează pupila; invizibilul pune atunci în joc în mod liber vizibilul și-l eliberează de statutul de spectacol; de aici rezultă o situație fenomenologică mai puțin clasică, în care intenționalitatea nu se mai realizează într-o obiectivitate, ba chiar realizează punerea în cauză a propriului său statut de Eu [*Je*]. Această dilemă poate fi testată în fața fiecărui tablou: nu trebuie aici decât să căutăm privirea sau privirile și să ne întrebăm un singur lucru: aceste priviri se oferă vederii ca niște obiecte (în acest caz ele vor fi luate într-o perspectivă, ca orice alt obiect), sau se exercită ca niște vizări adresate spectatorului (în acest caz, ele transgresează orice punere în scenă, perspectivă sau nu)? Pentru cea mai mare parte a tablourilor, decizia nu prezintă nici o dificultate. Există totuși un tip de tablouri mai delicat: portretele. Fără îndoială, majoritatea portretelor tratează privirea modelului ca un obiect vizibil, mai cu seamă atunci când bogăția și demnitatea personajului revendică o punere în scenă complexă, deci o perspectivă. Rămâne totuși un subansamblu privilegiat în care pot fi întâlnite cazuri indecidabile: autoportretele; în aceste cazuri, noi știm că pictorul a pictat invizibilul măcar al unei priviri, a sa proprie; că a privit această privire și ea l-a privit privind-o; încrucișarea invizibilelor (privirilor) a avut deci loc, și aici invizibilul a fost doar prilejul, nu scopul; de altfel, cel mai adeseori, perspectiva dispare. Avem însă de-a face aici întotdeauna cu o icoană? Fără îndoială nu în cazul rarelor autoportrete ale lui Picasso (ca acela din Bremen, datând din 1965), care recunoștea: „Într-adevăr, eu nu mi-am frecventat mult chipul...”<sup>15</sup>; *Autoportretul lui*

<sup>15</sup> Citat în K. GALLWITZ, *Picasso Laureatus. Son œuvre depuis 1945*, trad. fr. Servan-Schreiber, Laussane/Paris, 1971, p. 95.

*Cézanne* de la Louvre e tratat, ca și celelalte tablouri, asemenea unui peisaj, a cărui profunzime se sculptează prin gradația tonurilor și în care privirea se dizolvă în ochi, omogeni celorlalte tușe întunecate ale tabloului. Dimpotrivă, o privire care se privește în mod real există în extraordinarul *Autoportret* al lui Dürer (1500, Vechea Pinacotecă din München): în fața spectatorului, față în față cu pictorul stă maiestuos pictorul însuși, în poziția lui Hristos. Este însă vorba de o icoană? Cu siguranță că nu, și nu numai pentru blasfemia liniștită, inconștientă poate, dar evidentă, a acestuia de a ocupa locul lui Hristos și de a pretinde să devină el însuși centrul unei icoane; icoana realizează în esență schimbul a două priviri invizibile, cea a rugătorului și cea a binevoitorului; aici, o singură privire pretinde să joace ambele roluri; privirea pictorului nu se schimbă cu nici un alt invizibil, ci se depune în vizibilitate, pentru a deveni propriul său spectacol. Prin această privire, prinsă în fața vizibilă, nici un invizibil nu vine, nici spre noi, nici spre Dürer care, în clipa ideală a picturii în act, nu se vedea decât ca un obiect în perspectivă: dovada acestui lucru este faptul că a trebuit să-și inverseze simetric fața așa cum cere oglinda. Invizibilul nu investește vizibilul în conformitate cu o icoană decât dacă rămâne din capul locului și pentru totdeauna altul decât invizibilul propriei mele priviri. În pictură, ca și aiurea, invizibilul se primește, nu se produce.

Ce mai dă și asta\*

---

\* „Ce que cela donne” — expresie uzuală în limba franceză, aproape intraductibilă. Marion pare să speculeze în acest caz virtuțile polisemice ale limbajului comun aflat la conjuncție cu propria sa fenomenologie a donației. „*Ce que cela donne*” — „ceea ce dă aceasta” ori, ca jargon, „ce mai dă și asta”. — TRAD.

## I

Pentru a vedea nu avem deloc nevoie de pictori, cel puțin pentru a vedea ceea ce se oferă deja spre a fi văzut, disponibil, gata, potrivit pentru a fi luat în vedere. Fie că lucrul aparține prin natura sa recoltei de vizibil pe care lumina ne-o dăruiește fără încetare, fie că privirea noastră, încrezătoare în propriile ei forțe ori ajutată de resursele mașinii, gestionează rezervele de vizibil, nu avem deopmdată ce face cu pictorii. Aruncăm atunci priviri de jur-împrejur asemenea unui proprietar care-și măsoară avutul, cu seninătatea tâmpă a posesiunii calme, care nu bănuiește nici catastrofa, nici lunga lăuzie a lucrurilor. Spectacolul vizibilului deja oferit în hățișul răsfirat al viziunii cotidiene nu se poate sustrage supravegherii mai deloc vigilente pe care i-o acordă ochiul meu istovit și satisfăcut. Știm ceea ce vedem și ce trebuie să vedem; ne asigurăm doar de faptul că tot ceea ce vedem coincide cu ceea ce trebuie să vedem, într-o posesiune calmă, lipsită de căutare, fără surprize.

Prin urmare, dacă recurgem, cel puțin uneori, la spectacolul indirect, artificial și facultativ al unui tablou, dacă încredințăm ochiul nostru ochiului unui pictor, așa cum ne punem pasul în pasul unei călăuze, aceasta n-ar putea fi decât pentru a vedea altceva decât partea noastră de vizi-



bil. Nu privim ceea ce propune pictorul decât pentru a vedea aici un vizibil rămas până atunci inaccesibil vederii noastre. Căci dacă pictează ceea ce vede, el, pictorul, nu pictează totuși ceea ce vedem de obicei la prima vedere. Pictorul vede și face astfel să se vadă ceea ce fără el ar fi rămas pentru totdeauna surghiunit din vizibil. Tabloul nu gestionează organizarea vizibilului doar combinând altfel deja văzutul: el adaugă masei de fenomene deja văzute sau eventual previzibile un fenomen absolut nou, nemaivăzut încă. S-a spus că, înainte de a oferi privirii, ca obiect intențional, o femeie, un arbore sau un fruct, un tablou produce în mod real și înainte de toate o suprafață de suport și grămezi de pastă. Dar e prea puțin spus. Tabloul — cel puțin acela adevărat — impune înainte de toate privirii un fenomen absolut nou, sporește cu putere cantitatea vizibilului. Tabloul adevărat expune un fenomen absolut original, descoperit ca nou, fără prealabil, nici genealogie, ivit cu o violență care face să explodeze limitele vizibilului inventariate până atunci. Cu fiecare tablou pictorul adaugă fluxului indefinit al vizibilului un fenomen în plus. El completează lumea tocmai fiindcă nu imită natura. El excavează în noaptea inaparenței un filon pentru a-i smulge, cu dragoste sau cel mai adesea cu forța, prin linii și pete de culoare, blocuri de vizibil.

## II

Cu tabloul său pictorul, transformat în alchimist, transmută în vizibil ceea ce fără el ar fi rămas definitiv invizibil. Ceea ce am numi *ne(mai)văzutul* [*l'invu*]. *Ne(mai)văzutul* nu e văzut, așa cum *ne(mai)auzitul* nu este auzit, neștiutul nu este știut, neatinsul nu este atins, ba chiar așa cum dezgustătorul nu poate fi gustat. Desigur, *ne(mai)văzutul* ține de invizibil, dar nu se confundă cu el, pentru că-l poate transgresa devenind vizibil; în timp ce invizibilul

rămâne pentru totdeauna astfel — recalcitrant în mod ireductibil la punerea în scenă, la apariție, la intrarea în vizibil — ne(mai)văzutul, invizibil doar în mod provizoriu, își exercită întreaga sa pretenție la vizibilitate pentru a irumpe, uneori cu forța, în vizibil. Ne(mai)văzutul nu încetează să se ivească în vizibil. Tinde spre aceasta cu toată dorința sa, torturat parcă de excesul slavei pe care știe că o poate oferi privirii. În așteptare și în dorința de a apărea, ne(mai)văzutul rămâne, ca atare, ne(mai)văzut — cel puțin atât timp cât nici o punere în formă nu-l pune în scenă. Lăunțând dorința materiei (*hyle*) după formă, Aristotel a înțeles-o după modelul dorinței de mascul a femelei; doar că femela se impune masculului prin prestigiul formei sale și iradiază o splendoare vizibilă, în timp ce ne(mai)văzutul suferă tocmai pentru că nu apare încă în nici o formă și nu dorește decât accesul la o figură a aparenței. La fel, tot după Aristotel, în lipsa unei vizibilități proprii materia (*hyle*) rămâne necunoscută ca atare; ea nu se ghicește decât prin analogie cu forma diferită de ea și fără de care obscuritatea ei rămâne iremediabilă. Material inform și ne(mai)văzut încă, din care se ivește întreaga vizibilitate, ne(mai)văzutul dorește punerea sa în formă.

Portarul care filtrează accesul ne(mai)văzutului la vizibil, stăpânul oricărei intrări în scenă, paznicul bornelor apariției poartă numele de pictor. Platon nu se înșelase denunțând această putere deopotrivă telurică și apolinică, care-i răpește dinaintea filozofului funcția sa cea mai înaltă — aceea de a decide prezența. Doar pictorul acordă *venia apparenti*, licența de apariție, dreptul la prezență. Pictorul livrează ne(mai)văzutului vizibilitatea, eliberează ne(mai)văzutul de invizibilitatea sa anterioară, îl pune într-o formă. Dar de ce el, și numai el, ajunge aici? Cum pune el stăpânire pe puterea de a face să apară ne(mai)văzutul? Prin ce har devii pictor? Fără îndoială, nu e de ajuns să vezi, să păzești privirea [*garder le regard*], cu alte cuvinte să îi sub ochi (*intueri, in-tueri, re-garder*) vizibilul deja dis-

ponibil oricărui vânt al zilei, pentru că atunci toți ne-orbii ar cunoaște puterea pictorului. Dacă pictorul reglează accesul ne(mai)văzutului la vizibil, el datorează aceasta nu vederii vizibilului, ci ghicirii ne(mai)văzutului. Pictorul vede mai mult decât vizibilul, ca orbul, pictor și văzător prin excelență. Pictorul își lasă privirea să rătăcească obscur dincoace de vizibil, o fixează sub linia de vizibilitate, o orientează sub linia de plutire a vizibilului; sub fundație, în buncărele întunecate ale vizibilului pe care le saturează încă ne(mai)văzutul. Tot astfel, în vechile nave, mult sub linia de plutire, cala cea mai adâncă rămânca întotdeauna plină de apa mării. Până acolo coboară privirea oarbă a pictorului: ea se pierde în ne(mai)văzut, ca să dibuie aici ceea ce nu o așteaptă decât numai pe ea pentru a urca în plin șoarele vizibilității. Pictorul operează în haosul obscur ce precede separarea apelor din adânc de apele din înalt, respectiv distincția între ne(mai)văzut și vizibil. Lucrează înainte de crearea primei lumini. Urcă până la creația lumii, pe jumătate martor, pe jumătate arhanghel lucrător. Totodată el riscă să sfârșească prin a se pierde aici pe el însuși ca și cum, pentru a urca înaintea separării apelor, înaintea separării dintre lumină și întuneric, el ar urca totodată și înainte de distincția dintre bine și rău. Căci, fără îndoială, mai mult decât oricare dintre celelalte arte, pictura are de-a face în mod nemijlocit și esențial cu opțiunea morală.

Pictorul nu coboară la hotarul nehotărât dintre vizibil și ne(mai)văzut decât pentru a-l depăși. Dibuid, el conduce, unul câte unul, ne(mai)văzăturile [*les invus*] obscurității arhaice spre lumina vizibilității. Înăuntrul unui cadru, el aduce cutare ne(mai)văzut la lumina zilei. Cadrul în care se odihnește tabloul trebuie privit drept poarta Infernului — cea din care se ivește, încă orbit, dar smuls în chip miraculos împărăției umbrei, un nou vizibil, până atunci ne(mai)văzut. Fiecare tablou ne dă o Euridice, salvată (iar nu pierdută) pentru că a fost văzută, rămânând însă nevă-

zută pentru oricine altcineva afară de ochiul diurn în mod nocturn al pictorului. Orfeu nu cânta, el picta. Sau, mai degrabă, vedea în ne(mai)văzuturi a căror pretenție mută și neputincioasă de a apărea umbra o ignora. Cu privirea sa binevoitoare în stare de veghe, el înțelegea dorința panicată de a apărea. Ochiul iubește mai mult decât urechea: fiindcă sub paza unei priviri care încă nu vede nimic, dar care are încredere în vizibilitatea care vine, el reconduce ne(mai)văzutul spre mântuirea lui. Nu degeaba primii creștini revendicau pentru Hristos, Care scoate din iad pe cei ținuți captivi acolo, titlul de Orfeu. Aducând ne(mai)văzutul la lumină, orice tablou participă la o înviere, orice pictor îl imită pe Hristos. Și dacă pictorul se cufundă atât de departe sub linia vizibilității pentru a găsi aici un vizibil absolut nou, fără exemplu, model sau precedent, nici unul din spectacolele noastre pașnic asigurate de vizibilitatea lor liniștită nu l-ar putea călăuzi, nici n-ar putea determina — probabil, fiindcă nimeni nu poate pre-vedea — ceea ce va apărea în sfârșit. Pictorul trebuie să se piardă pentru a mântui (și a se mântui). Ca și Hristos, el nu primește și nu mântuiește decât pentru că se dă mai întâi fără a ști niciodată dinainte dacă se pierde sau se mântuiește el însuși. Pictorul nu este neapărat blestemat dar este, întotdeauna, consacrat.

Până în clipa țâșnirii ultime, ne(mai)văzutul pe care-l caută pictorul rămâne, așadar, neprevăzut — ne(mai)văzut, deci neprevăzut. Ne(mai)văzutul sau neprevăzutul prin excelență. Ca și moartea, care (în principiu) nu există atâta timp cât sunt și care nu apare decât atunci când nu mai sunt, ne(mai)văzutul rămâne inaparent atâta timp cât este și dispare îndată ce apare ca vizibil. Ne(mai)văzutul nu apare decât pentru a dispărea ca atare. Astfel, plecând de la ne(mai)văzutul său, prin definiție invizibil, noul vizibil nu poate fi prevăzut cu nimic. Doar pictorul simte, mai mult decât vede, această trecere și nu poate spune nimic despre ea, fiindcă pentru a o arăta o maschează. A produce tabloul

nu echivalează, aşadar, niciodată cu a face efectivă o vizibilitate prevăzută, preconcepută şi deja văzută înainte de a se ivi în mod sensibil în lumină. În această accepţiune, orice producţie s-ar coborî la rangul unei reproduceri, unde vizibilul efectiv se mărgineşte la a imita vizibilul în potenţă. Academismul nu constă decât în a pretinde că prevede un tablou, interzicându-i să se ivească din ne(mai)-văzut şi desemnându-i din capul locului figura. Academismul aparţine tuturor timpurilor şi tuturor pictorilor, prin urmare şi timpului nostru nu mai puţin decât celor precedente. S-ar putea chiar ca arta conceptuală să ofere figura exemplară şi definitivă a academismului, nu numai pentru că aici vizibilul se defineşte prin ceea ce, din exterior, conceptul înţelege din el mai dinainte, ci mai cu seamă pentru că opera însăşi nu poate şi nu trebuie să apară aici ca atare<sup>1</sup>. Dimpotrivă, *ready-made*-ul [gata făcutul] face deplină dreptate ivirii neprevăzute a operei, fiindcă, prin întrebuintarea banală şi producţia de masă, înmoaie, aşa zicând, până la saşietate obiectul prevăzut în imprevizibil, sau mai bine în ne(mai)văzut. Între magazin şi muzeu, suportul de sticle a făcut o baie de ne(mai)văzut şi vizibilitatea sa absolut nouă n-are altă legitimitate decât aceea de a o scăpa pe drept cuvânt de ea. *Ready-made*-ul nu impresionează atât prin trivialitatea sa agresivă, cât pentru faptul că o baie de ne(mai)văzut l-a imunizat în faţa acesteia, şi apoi, mai cu seamă, pentru că se iveşte din nou, vizibil între vizibile. Botezat de către ne(mai)văzut, dar şi mântuit din apele ne(mai)văzutului, tabloul vizibil trăieşte o viaţă înviată — nouă, dată ca har, imprescriptibilă. Astfel vizibilul nu imită nimic, dacă nu cumva pe sine însuşi. Tabloul trăieşte cum trăiesc oamenii: într-un mod singular, pentru el însuşi, cu neputinţă de substituit. Adevăratul pictor participă la misterul simplu al Creaţiei unice prin aceea că nu reprodu-

---

<sup>1</sup> A se vedea admirabilul şi funebru catalog *L'Art conceptuel, une perspective*, Expoziţia Muzeului de Artă Modernă a Oraşului Paris, 22 noiembrie 1989 – 18 februarie 1990, Paris, 1989.



ce nimic, ci produce. Sau, mai degrabă, el introduce ne(mai)văzut în vizibil pentru a fecunda astfel — uneori prin viol — sterila reproducere a vizibilului prin sine însuși pe care o numim de obicei „creație”. Chiar și la cei mai clasici dintre pictori, și mai cu seamă la ei, o violență pune stăpânire pe vizibilul degenerat pe care-l epuizează reproducerea, pentru a-l sublima cu linii directe radical neprevăzute și a-l satura din nou de ne(mai)văzut, așa cum fac Caravaggio, Vouet și El Greco. Adevăratul tablou nu urcă de la un vizibil la altul, ci imploră vizibilul deja văzut să se lase sporit și deschis de o nouă slavă. Ne(mai)văzutul se întoarce [*remonte*] spre vizibil: urcă [*monte*] spre vizibil. Dar, mai cu seamă, ne(mai)văzutul dă o lecție [*en remontre*] vizibilului: îi arată și îi impune ceea ce vizibilul ignora încă, îi contestă echilibrul muribund prin imigrația unei forțe barbare. Porțile Infernului, pe unde pictorul readuce la lumina zilei un nou stăpân al vizibilului, care nu se întoarce decât pentru a ne da o lecție\* și, astfel, pentru a ne arăta o arătare/un monstru [*montrer un monstre*], se deschid fără încetare. *Monstrum*, cu alte cuvinte ceea ce se poate arăta prin excelență, neprevăzutul brut, miracolul. *Miraculum*, admirabilul prin excelență. Pictorul de miracole face din nou să clipească ochii pe care vizibilul mult prea prevăzut i-a închis.

### III

Faptul că ne(mai)văzutul se descoperă ca un lucru absolut nou venit în interiorul vizibilului înseamnă că el se impune aici într-o perfectă independență. Dacă este unul adevărat, tabloul se impune în mod vizibil; cu alte cuvinte, el trebuie să se impună fără discuții și prin forță, numai cu autoritatea evidenței vizibilului, sau mai degrabă a ne(mai)văzutului devenit vizibil. Și de altfel el se pretează

---

\* „Qui n'en remonte que pour nous en remontrer” — TRAD.



cu vădită complezență la punerea în vizibilitate; aspiră și consimte la aceasta cu o vizibilă satisfacție. Această ușurință de a se face văzut nu decurge din imboldul vizitatorilor de a veni să-l vadă; tabloul nu devine vizibil pentru că, convocați în cohorte, studioși ori distrați, mergem să-l vizităm. Din contră, îl vizităm pentru că vizibilitatea sa intrinsecă ne convoacă imperativ. Așa cum trebuie să vizităm deținuții și bolnavii care-și păstrează dreptul la societatea oamenilor în ciuda destinului lor. Așa cum trebuie să sfârșim inevitabil prin a ceda dorinței de a-l revedea și recăpăta pe cel care-l iubim, pur și simplu pentru că acesta rămâne în așteptarea unui omagiu care-i rămâne datorat, chiar dacă distanța și obiceiurile se pot opune acestui lucru. Defilând prin fața tabloului, nu-l consumăm atât ca pe o pradă a ochilor, cât, fie că o vrem sau nu, fie că o știm sau nu, îi acordăm omagiul regal care-i revine de drept. De altfel, chiar și atunci când vizibilitatea efectivă e compromisă într-un mod arbitrar prin pierdere, furt, alterare, sau pur și simplu printr-o depunere în beci (ce anume se întâmplă oare de fapt atunci când un tablou e pus din nou în rezervă, ce atentat de neînțeles se comite împotriva dreptului său imprescriptibil de a fi văzut, pe care-l are el, cel scăpat teafăr din ne[mai]văzut?), privirea noastră tinde încă spre el pentru că, în sine și de drept, destinul său constă în mod intrinsec din faptul de fi văzut — el este un *videndum*, ceva care trebuie să fie văzut. Adevăratul tablou nu inspiră privirea vizitatorilor săi decât pentru că o aspiră din adâncul ne(mai)văzutului din care se ivește neîncetat; nu o aspiră decât pentru că respiră de sus și până jos vizibilitatea. În tablou, ne(mai)văzutul respiră vizibilitatea așa cum noi respirăm sănătatea, așa cum un captiv eliberat printr-un miracol respiră libertatea. Scăpat din ne(mai)văzut, tabloul respiră aerul zilei, libertatea de a apărea. Mai mult decât oricare alt spectacol posibil născut într-o vizibilitate atât de comună încât n-o mai recunoaște deloc, ne(mai)văzutul respiră aerul și spațiul liberei-vizibilități, pentru că de-abia

a ajuns la ea. Asemenea unui refugiat estetic, tabloul se bucură încă de un simplu drept de ședere în lumina zilei. Și roind încă de obscuritatea înformă și incoloră a materiei (*hyle*) din care abia se naște ca dintr-un lichid uterin, ne(mai)văzutul intră prin intermediul cadrului, în sala regală a vizibilității, urcă pe tronul unei evidențe nesperate — iradiază. Prin efracție, el irumpe în câmpul de acum înainte definitiv desprejmuit al vizibilului, unde, prin contrast, strălucește cu scânteierea cu neputință de reprimat a lucrurilor care au suferit un miracol [*miraculés*], el însuși *miraculum*, fenomen prin excelență. Metamorfozat acum spre și de către vizibilitate, ultimul ne(mai)văzut o ridică la un grad de intensitate necunoscut până atunci — ne(mai)-văzut.

Este motivul pentru care, într-o bună logică, fiecare tablou ar trebui să exercite asupra spectatorilor săi două atracții contradictorii. Mai întâi, desigur, fascinarea privirii de către atracția irezistibilă a poverii slavei sale. Dar și spaima în fața puterii pe care o exercită în numele tenebrilor din care se ivește. Tabloul a transgresat frontiera cea mai interzisă: el ajunge la noi din ne(mai)văzut prin efracție, în mod ilegal, eroic și amenințător; a văzut ceea ce nu poate fi văzut — mai exact, ne(mai)văzutul; poartă încă semnul interdicției, pentru că a renegat-o. Adevăratul tablou ne sfidează, ne provoacă, uneori cu aroganța ticăloasă a parvenitului la vizibilitate, mult mai rar cu sfințenia, regală și sacerdotală, a unui stăpân al apariției. Dacă ne gândim bine, ar trebui să ne purificăm înainte de a intra în prezența lui. Fiindcă slava amenință, chiar și atunci când măntuiește.

#### IV

De aici urmează că adevăratul tablou nu se înscrie în vizibil decât comandându-i. Căci, mai bine decât toți ceilalți vizibili, acela care suferă miracolul ne(mai)văzutului

[*le miraculé de l'invu*] știe ce vor să spună vizibilitatea și invizibilitatea. A plătit pentru a ști aceasta. Prin urmare, nici un pictor demn de această funcție nu și-ar putea măiestri/stăpâni [*maîtriser*] tabloul ca pe un obiect, ca pe un obiect al său. A-și însufleți opera doar pentru a face din ea sclava ori metresa lui e îndeajuns pentru a descalifica un pictor. Pictorul adevărat nu știe ce a pictat, întreaga sa știință consacându-și-o doar cerșirii surprizei de a descoperi ceea ce nu îndrăznise să prevadă. Toată măiestria/stăpânirea [*maîtrise*] sa constă tocmai din a lăsa în cele din urmă ca ne(mai)văzutul să se ivească în interiorul vizibilului prin surprindere, în mod imprevizibil. Clipa în care ne(mai)văzutul apare, străpungând suprafața vizibilității din adâncul obscur, coincide în mod exact cu emanciparea sa totală față de tutorele, antrenorul și călăuza sa — pictorul. Dacă tabloul ar mai asculta de pictorul său — servitor inutil, dresor învins — și după apariția sa, el l-ar face pe pictor să-și piardă numaidecât slava de martor care suferă miracolul [*miraculé*] ne(mai)văzutului. Ar regresa la rangul de simplu obiect, orânduit pentru vederea agreabilă și comodă a consumului. Aici se cuprind pictorii în „serii”, „perioade” sau „maniere” (mici sau mari, ce mai contează, căci dacă au doar măiestrie/stăpânire, ei pierd totul), artiștii de agrement, de funcție și de *design* (care vând și care sunt vânduți): întotdeauna privirile lor domină vizibilul; astfel ei pot produce și (se) pot reproduce; dar pentru a domina vizibilul, ci și-l împrăziă, îl reduc la dimensiunea lor, deci îl distrug. Am vrea să vedem tabloul, dar nu vedem decât un om, pe el sau pe mine. Din contră, pictorul adevărat își interzice atât faptul de a face să se vadă ceea ce vrea el, cât și acela de a lăsa să se vadă ceea ce nu vrea el, fiindcă el încearcă să nu mai poată face (și să nu mai facă să se vadă) ceea ce ar putea încă voi sau stăpâni. El încearcă să lase să se ivească mult mai mult decât e prevăzut, văzut, vrut. Sau, mai degrabă, el nu face ceea ce vrea — și anume să lase să apară (deci imediat să dispară ca atare)

un ne(mai)văzut în vizibil\* — decât dacă renunță să facă ceea ce ar putea totuși foarte bine să facă — și anume un obiect prevăzut. Astfel, el lasă să se ivească doar un lucru care nu se aseamănă cu nimic, care n-are nici un sens, nici cea mai mică utilitate, pe scurt, un nou văzut, un nou venit în interiorul vizibilului, recucerit din ne(mai)văzut și rezultând din originea sa pierdută. Adevăratul tablou umple așteptarea pictorului și vizitatorului doar în măsura în care o surprinde, dezorientează și copleșește. El nu umple așteptarea așteptată, ci o altă așteptare — neașteptată. Efectivitatea sa nu realizează o posibilitate deja definită, ea deschide o posibilitate până atunci neprevăzută, de negândit, imposibilă. Nu că un asemenea tablou se sustrage dorinței noastre de a vedea: el ne sustrage pe noi înșine dorinței noastre prea sărace, prudente și strâmte de a nu vedea decât ceea ce noi prevăzuserăm din toată cotidianitatea, pentru a ne deschide purei dorințe de a vedea altfel și altceva decât ceea ce prevedeam că puteam vedea și aștepta vreodată.

Adevăratul tablou ne anulează dorința pentru a ne suscita una nouă, pe măsura a ceea ce devine astfel vizabil. Căci vizibilul, atât de neprevăzut, trebuie să provoace el însuși vizarea care-l va face accesibil și suportabil pentru niște ochi pe jumătate închiși mai înainte. Vizibilul precede vizarea: el este acela care trebuie să se facă vizabil de către noi, pentru că noi nu-l așteptam. Venit printre ai săi, el a trebuit să constate că ai săi nu-l prevedeau și, prin urmare, a trebuit să se facă de la sine însuși vizabil de către ei. Tabloul trebuie să ne educe pentru a-l vedea. Se definește aici distanța dintre idol și icoană. Într-un fel sau altul, idolul rămâne pe măsura așteptării dorinței, a cărei previziune o satisface (uneori într-un grad mai mare decât era așteptat). Icoana depășește în mod definitiv măsura așteptării, înnobilește dorința, anulează previziunea: niciodată ea nu va putea, nici nu va încerca să corecteze aceas-

---

\* „Un invu dans les visibles” — TRAD.

tă distanțare; ea o va inversa substituindu-și propria vizare — dinspre ea către noi — vizării noastre dinspre noi către ea. Dar să nu ne înșelăm: a ajunge la rangul de idol e pentru tablou o foarte înaltă realizare. Prim vizibil de nedepășit pentru o privire, idolul o oprește și o umple. Îi fixează oglinda invizibilă: privirea se măsoară după idol, de la care află, așa cum prin ecoul emis de un radar ne situăm în spațiu, ce amploare îngăduie umplerea ei. Adevăratul tablou nu s-ar da deloc spre a fi văzut într-o asemenea slavă, dacă nu ne-ar fi prins și surprins măsura. Privindu-l, noi depindem de el, mai mult decât el de noi.

## V

În acest sens, ce tablou mai rămâne posibil astăzi? Dacă s-ar putea desprinde o singură lecție limpede din evoluția picturii contemporane, ea ar putea fi aceasta: gloria autonomă a tabloului a dispărut.

Fără îndoială, luxurianța spectacolelor vizibile n-a dispărut, din contră. A dispărut însă autoritatea operei ivite din ne(mai)văzut în vizibil. Și aceasta cel puțin în două feluri. Fie pictura se mărginește să consemneze, ba chiar pur și simplu să înregistreze spectacolele intime cele mai adaptate privirii doritoare ca tot atâtea trăiri de conștiință realizate, de fapt, pe suportul și suprafața pânzei, dar, de drept, în întregime sclave ale conștiinței care le consemnează. Această linie de evoluție merge de la Monet la Pollock prin Matisse și Masson, ducând la impasurile lui *action painting* și *performance*. Nici o origine ne(mai)văzută, nici o geneză spre vizibil, nici o metamorfoză nu asigură aici tabloului autoritatea autarhică a unei glorii proprii. El nu se impune spre a fi văzut, fiindcă privirea e cea care-i impune să apară așa cum apare, simplu reprezentant al dorinței de a vedea sau de a se face văzut; el nu mai concentrează, nici nu mai suscită pietatea privirii, pentru



că doar consemnează, cu modestia scrupuloasă a unui grefier salarizat, relieful unei dorințe al cărei spectacol nu mai promite nici o desfătare. Ba chiar o dezgustă<sup>2</sup>. Fie, dimpotrivă, tabloul dispare prin însuși faptul că subzistă încă după ce a fost lipsit de orice glorie vizibilă. Ca *tabula rasa*, cu pătratele monocrome, ca liniile negre încrucișate pe o suprafață, ca toate instalațiile artei conceptuale, tabloul face să se vadă că, în vizibil — obiect intențional despuiat de orice trăire de conștiință — ceea ce se prezintă nu este pur și simplu „nevizibil”: grație tabloului, avem dovada faptului că nu mai este nimic de văzut. Trebuie să circulăm; așadar, privirea circulă, lăsând lucrul epuizat, concepând în locul lui prin concepte un număr de alte obiecte, la fel de puțin „vizibile” ca și cel dintâi care lipsește. Vizibilul cade astfel în concepție<sup>3</sup>.

S-ar putea ca actuala criză a picturii să urce până la o criză a vizibilului însuși. Această criză a vizibilului ar rezulta din presiunea exercitată asupra ivirii neprevăzute a ne(mai)văzutului în vizibil de către modelul strict tehnic al producției vizibilului potrivit ordinii prevăzutului. Proiectul tehnic gestionează astfel formele conform previziunii multiforme a dorinței — răspuns dat unor nevoi analizate prospectiv, proiectare a unor deschideri libere sau fructuoase, investiții prin anticiparea evoluțiilor pieței, accelerarea cercetării etc. În acest context, cum și-ar mai putea păstra posibilitatea sa neprevăzutul, pecete a convertirii ne(mai)văzutului în vizibil?

De la un anumit grad în refuzul ascezei, însăși măiestria pictorului trădează impasul picturii înseși. Și aici, mai cu seamă aici, principiul conform căruia „tot ceea ce poate fi făcut trebuie făcut” duce la moarte prin entropia insignifianței. Cedând fără reținere și fără rușine acestui principiu, pictura a anticipat astăzi, cum a făcut și mai înainte cu alte

---

<sup>2</sup> A se vedea *supra*, p. 36–40.

<sup>3</sup> A se vedea *supra*, p. 40–43.



principii (principiul rațiunii suficiente, cel al subiectivității), științele exacte. Dar această relevanță a plătit-o cu un preț exorbitant: pierderea ne-măiestriei, sau mai degrabă inversarea măiestriei, trecută de la ne(mai)văzut la prevăzut. De unde dominația emblematică exercitată asupra picturii acestui secol de către Picasso, cel mai extraordinar făcător de prevăzut, cel mai încrâncenat ucigaș al neprevăzutului, deci al miracolului. Cum să restituim și să recunoaștem de acum înainte tabloului o origine radicală — cum să-i admitem din nou demnitatea de origine radicală a vizibilului? Cum să ne întoarcem la marginile sale, pentru a aștepta aici, în răbdarea făcerii, ca în el să se ivească, șiroind încă de ne(mai)văzut, vizibilul în slavă?

## VI

Că tabloul apare de la sine — iată absurditatea prin excelență. Ca orice lucrare [*œuvre*] (de artă sau nu), tabloul se naște dintr-un lucru [*ouvrage*], dintr-un lucrător [*ouvrier*], din travaliul altuia. Tabloul aparține autorului său, pe care-l reflectă.

Această evidență nu ține însă. Adevăratul tablou — și acesta e unicul motiv de fascinație pe care-l exercită asupra spectatorului său — scapă atât celui care-l semnează, cât și celui care-l privește. De altfel, multe dintre ele nu poartă nici o semnătură, cum multe au străbătut veacurile fără ca vreo privire să le dea dreptate sau vreo considerație. Adevăratele tablouri se ivesc prin ochii pictorilor sau spectatorilor, dar precedându-i și determinându-i, departe de a li se supune. De ce anume? Pentru că tabloul oferă cadrul în care se ivesc linii, forme și culori pe care nimic nu le predestina să apară așa cum apar. Pe suprafața lor se trasează linii absolut imprevizibile, care se impun plecând de la necesitatea lor. Pictorul cu adevărat creator nu e caracterizat atât printr-o inventivitate plastică care impune

această alegere, cât printr-o pasivitate receptivă care, între mii de alte linii deopotrivă de posibile, știe să o aleagă pe cea care se impune prin necesitatea ei proprie. Un vechi adagiu pretinde că sculptorul se limitează la a suprima din blocul mineral masele de prisos, care interzic formei să apară în splendoarea ei proprie. Tot astfel, fără îndoială, pictorul se limitează la a suprima liniile și culorile care, prin arbitrarul lor, disimulează sau perturbă ivirea autonomă a ne(mai)văzutului, așa cum acesta din urmă cere să accedă la apariție plecând numai de la el însuși. Așa cum un orb dibuie relieful pământului cu bastonul său, tot așa pictorul dibuie încă-ne-vizibilul picturii sale pentru a repeta în acesta, printre toate liniile geometrice posibile (căci toate sunt îndreptățite, toate pot avea o ecuație deopotrivă rațională, deci deopotrivă trasabilă), pe cea supusă unei necesități estetice indiscutabile. Pictorul nu trasează nimic. El reperează doar, ca un săpător de fântâni, ceea ce poate (și, prin urmare, trebuie) să țâșnească. El ghicește mai bine decât orbii văzători din viața de zi cu zi, ceea ce pretinde să accedă la vizibil în virtutea presiunii ne(mai)văzutului. Pictorul nu trasează nici o linie, nu delimitează nici o formă. Lasă să se impună pe suprafața cadrului, păstrat mai întâi în afara vizibilului deja atribuit altor posesori, în *templum*-ul neutru al tabloului, liniile și formele care pretend să accedă la vizibil. Pictorul înregistrează, nu inventează. Atunci când El Greco sau Caravaggio figurează o siluetă sau schițează un chip, în mod evident ei nu reproduc nici o siluetă, nici o față disponibile anterior în câmpul vizibilului. Nici nu inventează ceva în mod arbitrar. Se mărginesc la a consemna urma pe care o impune ne(mai)văzutul plecând de la forța sa proprie. Urmele pe care le reperează și le lasă să vină în vizibil prin instinctul lor propriu nu urmează nici unei dăre deja trasate. Aceste linii și forme marchează urmele care n-au fost niciodată schițate, urme a ceea ce n-a trecut niciodată pe aici, urme vizibile nu ale unui vizibil anterior, ci ale ne(mai)văzutului ca atare —

urme ale invizibilului. Tabloul poartă stigmatul ne(mai)-văzutului: ca niște cicatrice, răni pe jumătate cusute ale unor fracturi impuse ecranului neutru al vizibilului încă virgin, nu după modele externe și preexistente, ci de jocul obscur al forțelor care muncesc ne(mai)văzutul. Așa cum suprafața terestră se fracturează și încrețește sub eforturile unor forțe telurice invizibile, tot așa din magma ne(mai)-văzutului izvorăsc încrețituri care, din interior, iau figuri în cadrul tabloului, urcând la suprafața lui ca fosilele depozitate de un val de lavă. Prin mâna sa sensibilă și aproape vulcanologică, pictorul urmează cu pensulă unduitoare — cea mai tremurândă, cea mai sensibilă care poate fi — linia radical neprevăzută care i se impune. Asemenea izvorului sub crenguța ce se zbate împotriva oricărei previziuni și împotriva oricărei așteptări, el vede ivindu-se un vizibil căruia ar fi o impietate să-i atribuim o rațiune, o cauză ori un motiv: a picta înseamnă întotdeauna a picta *împotriva* motivului și nu *asupra* motivului. Seismograf al ne(mai)-văzutului, penelul înregistrează — departe de a le impune — scrijelele ne(mai)văzutului, așa cum acestea deranjează deja vizibilul și, respingându-l, iau loc ca tot atâtea noi vizibili. Pe măsura sensibilității fidele și răbdătoare a pictorului, în tablou se consemnează, plecând de la ele însele, stigmatul ne(mai)văzutului. Le vom numi ectipuri<sup>4</sup>. Prin ectipuri înțelegem nu tipuri — întipăriri impuse din exterior de către spectator sau lucrător — ci întipăriri interne; urcând din adâncul tabloului, ele se ivesc de fapt din exterior în raport cu spectatorul și autorul operei — întipăriri externe, ambasadoare ale exteriorului privirii etc. — tipuri în sens propriu. Prin ectipurile sale, tabloul se ivește ple-

---

<sup>4</sup> Reluăm aici un concept pe care-l datorăm operei lui Jean-François Lacalmon-tie, de la care l-am învățat cu ocazia eseului pe care i l-am consacrat sub titlul *Ce que cela donne* (La Différence, Paris, 1986). Lărgind aici rezultatele acestei prime abordări a nevăzutului, nu facem decât să generalizăm ceea ce făcea vizibil pictura sa absolut exemplară. Această reluare constituie, așadar, un omagiu încă și mai plin de recunoștință datorat operei sale.

când de la el însuși, se trasează fără a urma alte linii decât propriile sale mișcări telurice. Auto-stigmatizat, el își arborează liniile de unul singur, supunându-se încrêțiturilor sale ordonatoare. Totul survine ca și cum tabloul s-ar trasa plecând de la sine. Simbol doar al lui însuși. Normă autonomă în vizibil.

## VII

Tabloul se trasează de la sine, ivindu-se până și în ectipurile sale. Dar ectipurile nu defînesc decât realizarea finală a acestei iviri. Ele nu pot străluci astfel la suprafața vizibilului decât urcând aici din ne(mai)văzut. Cum anume se marchează însă în tabloul esențial vizibil totuși ne(mai)-văzutul original însuși? Ca atare, ne(mai)văzutul nu se poate vedea prin definiție, dar tabloul n-ar putea rămâne total nedemn de acel ceva din care evadează. Între ne(mai)văzutul strict și ectipul pur vizibil, ca o sită între aceste două stări incompatibile, rămâne pe fondul tabloului, în spatele ectipurilor (din punctul de vedere al unui spectator), dar înaintea lor (în conformitate cu odiseea ivirii), fondul însuși. Fondul nu vine să învâluie sau să umple ulterior figuri deja vizibile prin ele însele; ca o frontieră văzută încă de departe de cel ce vine să o treacă și să se elibereze de ea, el dă mărturie despre împărăția ne(mai)văzutului strict; fondul este ne(mai)văzutul văzut din punctul de vedere al vizibilului, acel ceva din care ectipul vine să se smulgă, abisul de acum aureolat cu nimbul unei lumini care-i vine din altă parte, ne(mai)văzutul învins de vizibilitatea care începe să-l invadeze pe nesimțite. Fondul nu adaugă ectipurilor, ci ectipurile provin din el ca din ne(mai)văzutul lor cel mai intim, și de acum încolo, cel mai străin. Fondul unui tablou de El Greco — ca, de exemplu, acela din *Laocoon* sau din *Vedere și plan al cetății Toledo* (în fapt aproape același) — nu lasă să se vadă

nimic, decât cvasi-ne(mai)văzutul, chinuit și perturbat deja de dezlănțuirea asupra acestui ne(mai)văzut a vizibilității strălucitoare pe care ectipurile vin să-l cucerească, slavă inversă care umilește ne(mai)văzutul și îl învinge numai prin generozitatea sa. Aici fondul n-arată nimic: dă mărturie că ectipurile ieșite tefere din ne(mai)văzut se ivesc din însuși adâncul a ceea ce nu poate fi arătat. În *Vedere și plan al cetății Toledo* fondul n-arată nimic, și mai cu seamă nu orașul Toledo; el marchează doar acel ceva din care se ivește, vizibil, grupul Înălțării Maicii Domnului; pe jumătate și involuntar vizibil, el dă mărturie de acel ceva din care se smulge înălțarea și confirmă faptul că este vorba de o înălțare: intrare în slavă, smulgere din tenebrele ne(mai)-văzutului. Fondul nu arată, nici nu reprezintă nimic, afară, neîndoielnic, de ducerea în captivitate a ne(mai)văzutului convocat la triumful ectipurilor, martor al uzului contrar al slavei pe care pretindea să o nege. Înălțarea Maicii Domnului realizează efectiv înălțarea vizibilului, fiindcă ectipurile sale triumfă asupra ne(mai)văzutului evadând din fond.

Fondul trebuie deci înțeles ca un *fond*\* (*fundus*, proprietate funciară, rezervă ascunsă ori subterană). Ectipurile se ivesc din rezerva ne(mai)văzutului (așa cum din rezervele unui muzeu iese la iveală un tablou oprit provizoriu din sejurul în vizibilitate ce-i revine totuși de drept). *Fondul* ne face aici să ne gândim la aristotelica *physis*: în același timp rezervă care se sustrage vizibilității (conform adagiului lui Heraclit din fragmentul 93) și urcuș spre forma dorită. Ectipul se ivește din ne(mai)văzut spre vizibil, dar ne(mai)-văzutul se ghicește încă în fondul tabloului înțeles ca *fond* al său. *Fond* — nici fundament, nici origine, pentru că

---

\* J.-L. Marion exploatează aici jocul a două paronime: *le fond* (= fondul, fundalul în sensul englezescului *background*) și *le fonds* (= fondul; terenul agricol; rezerva; capitalul; cantitatea, provizia) conferite însă aceluiași termen (tabloul). Am tradus cele două substantive prin același cuvânt (polisemic) în limba română (= fond), dar pentru a marca această importantă distincție vom reda în continuare francezul *le fonds* prin românescul *fond* numai folosind italicele pe care originalul nu le consemnează — TRAD.



ne(mai)văzutul le abandonează și reneagă. *Fond* — sol patern și ucigaș în același timp, pe scurt saturnian, dar tăgăduit, renegat, depășit, abandonat fără remușcări vizibilului pentru o elecțiune gratuită în vizibil, pentru o filiație regală și de adopțiune care anulează filiația naturală ce condamnă la ne(mai)văzut. Ectipul, care suferă miracolul [*miraculé*] vizibilului, învie din adâncurile *fondului* [*du fond du fonds*].

Mai este vorba oare, în această menținere la distanță, de o perspectivă? Desigur, cel puțin într-un sens, fiindcă tabloul se adâncește într-o profunzime esențială, potrivit căreia se organizează degradeurile vizibilului: destinzându-se în ea însăși, pânza devine propriul său adversar și, în însăși această tensiune, înțelege de ce fel de țâșnire este străbătută — săgeata vizibilului traversează ne(mai)văzutul, fleșcă unei bolți a vizibilului ce rezistă presiunii ne(mai)văzutului. Dar e vorba despre o perspectivă inversă, de o contra-perspectivă, care nu se mai organizează plecând dinspre privirea exterioară a unui spectator, ci se ordonează plecând de la *fond* în direcția ectipului, ca și cum tabloul ar urca dinspre ne(mai)văzut în direcția spectatorului, obiect și obiectiv al perspectivei, iar nu autor al ei. Pânza însăși e cea care se arcuiește pe *fondul* său, e cea care apare, cea care se neagă pentru a se afirma, pentru a se întinde — în același timp săgeată, coardă și lemn al arcului — spre slava arătării, pentru ca, sub această tensiune, *fondul* să strălucească și să lase ectipurile să treacă frontiera dinspre ne(mai)văzut spre vizibil. Nu mai e vorba de a înscrie pe o suprafață neutră, inofensivă și disponibilă, un complex de obiecte prevăzute, pentru că sunt organizate după legile subiective ale imaginației intenționale sau sintetice. E vorba de a desemna gura de umbră din care ne(mai)văzutul expulzează, în ciuda lui, neprevăzutul spre marea spaimă a privirii, într-o derută atât a ne(mai)văzutului, cât și a prevăzutului, strălucirea ectipurilor la suprafața surprinsă, scufundată și răsturnată a tabloului care, ca și noi,



se aştepta la orice, numai la aceasta nu. Punctul de fugă nu se găseşte în fundalul — în *fondul* — tabloului, ci la suprafaţă, mai bine zis în însăşi privirea noastră. În fapt, mai degrabă privirea noastră e cea care ar putea fugi din faţa revărsării periculos de libere a ectipurilor, orgiastice şi dezlănţuite, înnebunate de bucuria apariţiei lor. Sub asaltul ectipurilor pânza, ca şi *fondul* ne(mai)văzutului din care provine, cedează. Tabloul oferă ochilor noştri înspăimântaţi spectacolul unui zid alcătuit din ne(mai)văzut, care se frânge sub însăşi presiunea dorinţei de a apărea. Îl năpădeşte potopul vizibilului.

## VIII

Ce fel de negoţ, ce luptă frământă deci tabloul? Fără îndoială, trebuie să renunţăm definitiv la a-l reduce la un război (*polemos*) între materie (*hyle*) şi formă, fiindcă aici nu numai că forma se ciocneşte cu *fondul* mai mult decât îi dă o formă, dar însăşi privirea nu mai comandă atât vizibilitatea, cât îi îndură patetic iniţiativa neprevăzută. De altfel, într-un mod mult mai radical, tabloul nu face să se vadă forme. Spiritul formelor, invenţia ca şi inventarierea lor aproape mecanică pot defini, desigur, naufragiul — el însuşi grandios, inevitabil şi, fără îndoială, salutar — al picturii contemporane (vreau să spun de după David şi Ingres). Cu toate acestea, pictura nu mai are ca obiectiv producerea de forme, oricât de delicioase sau ignobile ar fi ele. Acest obiectiv ţine întotdeauna de obiectivitate, deci de esenţa tehnicii, adică de nihilism. Ca atare, pictorul nu are de produs forme. Printr-o pasivitate secundă şi dificilă (aceea a artei de a nu *face* nimic), el trebuie să înregistreze ivirea ectipurilor din *fondul* lor, urcuşul ne(mai)văzutului până la apariţie. Lucrul de care tabloul dă mărturie aproape pasiv — scâpând astfel numaimai oricărei consistenţe — constă în distanţa între *fond* şi ectip. Distanţă parcursă dinspre

ne(mai)văzut spre vizibil de către ectip, distanță parcursă invers, dinspre vizibil spre ne(mai)văzut, de către privire. Nu vedem aici deloc sinteza calmă, care domnește și atenuează toate obiectele subzistente și mânuite, ci discordanța ireductibilă în care ne(mai)văzutul și vizibilul, *fondul* și ectipul nu se întâlnesc decât pentru a se înfrunta și a se separa.

Viața unui adevărat tablou, viață prin care se sustrage definitiv statutului ancilar de obiect, ține de imposibilitatea identificării sale cu o simplă regiune a vizibilului: el scapă acestei reducții vibrând de conflictul desfășurat în el fără odihnă între ectipuri și *fond*; distanța care-l traversează dintr-o parte într-alta îi provoacă un tremur, o punere sub tensiune, ca o metamorfoză stocastică. Vagul tremurat al tabloului care înnebunește privirea sustrăgându-i-se și provocând-o în același timp, n-a așteptat pentru a se exercita virtuozitățile puțin neroade ale lui *optic art*, ale anamorfozei sau ale tehnicii *trompe-l'œil*; sau, mai degrabă, acestea din urmă nu s-ar fi putut zbengui dacă, în esența sa, tabloul n-ar contrazice deja mereu așteptarea privirii sau cel puțin n-ar satisface-o decât frustrând-o din nou prin evidența ireductibilității sale la agrement, la ustensilitatea plată. Tabloul trăiește din însăși distanța în care se înfruntă fără ură și fără împăcare ectipurile și *fondul*. El trăiește din distanța lor, pentru că respiră în ea; respiră (în) distanța, pentru că aceasta îl aerisește, freamătă în el, scobește în el o cavernă în care să circule. În vidul obiectivității astfel săpat și reînnoit în mod neobosit, tabloul respiră și expiră. Un har îl înalță și-l așează alternativ. Departe de a rămâne inert sub paza privirii [*la garde du regard*], tabloul își impune ritmul său interior spectatorului, care trebuie să-l urmeze acomodându-i-se — așa cum un dansator urmează ritmul unei muzici. Distanța care aerisește tabloul ne cheamă tăcut să ne dedăm oscilațiilor ectipurilor cu *fondul*. Privirea trebuie astfel să parcurgă distanța din care tabloul își trage propria viață. Tabloul e cel care face vie privirea, nu in-

vers. Tabloul e cel care face ca privirea să parcurgă atât urcuşul ne(mai)văzutului spre vizibil, eliberarea ectipurilor, cât şi recăderea epuizată a *fondului*. În sens strict, nu atât noi învăţăm cum să privim tabloul, cât tabloul ne învaţă să-l privim, dându-ni-se.

Miza serioasă a picturii se degajă aici limpede. — Poate înaintea altor evenimente încă mult mai imprevizibile, tabloul ne expune întâi de toate vederii a ceea ce nu ţine deloc de obiectivitate. Dacă în viaţa de zi cu zi vedem nenumăraţi vizibili fără a ne opri totuşi asupra lor mai mult timp decât o cer utilitatea şi dorinţa, e pentru că atunci nu vedem decât simpli vizibili prevăzuţi, altfel spus obiecte disponibile, pentru că sunt produse şi mânuite. Din contră, pentru că respiră distanţa dintre ne(mai)văzut şi vizibil înainte de a prezenta un nou vizibil (şi uneori fără a prezenta vreunul), tabloul sustrage orice obiect privirii, sau mai degrabă eliberează privirea de obiectivul restrâns la un obiect. Tabloul ne confruntă cu un non-obiect, indisponibil, nemanipulabil, nereproductibil, şi care nu poate fi stăpânit. Un non-obiect, desigur, un contra-obiect, iar nu un simplu anti-obiect, în care distrugerea succesivă a tuturor dimensiunilor obiectului pictural întăreşte pe drept dominaţia obiectivităţii ca orizont al său rămas intact. Traversat şi susţinut de distanţa ireconciliabilă dintre *fond* şi ectipuri, tabloul recuză orice obiect, eliberându-ne deci privirea de obiectivitate. Faptul că piaţa artei nu încetează să pretindă că reintegrează tabloul într-o situaţie de obiectivitate (producţie, evaluare, economie, duplicare etc.) nu contrazice cu nimic acest antagonism radical: fie că piaţa îşi atinge scopurile, dar atunci ea nu va mai trata decât obiecte destituite de orice vizibilitate proprie plecând dinspre ne(mai)văzut; fie că, dimpotrivă, asalturile se exasperează cu atât mai mult cu cât se lovesc în zadar de o asemenea vizibilitate ivită din ne(mai)văzut. Într-o situaţie de nihilism, mai mult decât în oricare alta, pictura devine una din rarele, dar puternicele recuzări ale dominaţiei. A învăţa de la tablou

să vezi un non-obiect nu ține de „estetică”, nici nu se mărginește la ea, ci privește purificarea privirii ca atare. Mai mult încă: tabloul nu educă privirea conducând-o spre posibilitățile ei ultime decât în măsura în care îi oferă, dincolo de orice obiect opus, ceea ce fenomenologia socotește drept fenomenul prin excelență — ceea ce se arată plecând de la sine însuși. Tabloul nu locuiește într-un canton periferic al universului fenomenal, ajuns secundar printr-un delict de imitație oarecare; el aparține de drept regiunii privilegiate și restrânse a fenomenelor prin excelență — cele care apar plecând de la propria lor distanță, de la înfruntarea în ele a ne(mai)văzutului cu vizibilul. Tabloul nu distrage, nu ornamează, nu înfrumusețează, nu arată nimic — el se arată de la sine însuși și pentru sine însuși. Și astfel, arătându-se în sine și plecând numai de la sine, el ne arată mai cu seamă ce înseamnă a se arăta, a apărea în plină autoritate, în plină slavă, ca în întâia dimineață a unei lumi.

Altfel spus, ne învață „să dăm imaginea a ceea ce vedem, uitând tot ceea ce a apărut înainte de noi”<sup>5</sup>.

## IX

Iată deci tabloul nud. El nu oferă vederii nici un obiect, ci respiră distanța din el dintre ectipuri și *fond*. Astfel, el imprimă privirii noastre propria lui mișcare ca pe o condiție imprescriptibilă pentru a putea urmări cu privirea urcușul în el al ne(mai)văzutului spre vizibil. Strict vorbind, tabloul nu oferă nimic — nici obiect, nici lucru, nici altceva decât el însuși — de privit, de păzit sub un ochi fix.

Și totuși, ce anume vedem în și o dată cu acest lucru cu neputință de privit? Distanța invizibilă între vizibil și ne(mai)văzut, fondul și ectipurile. Dar chiar dacă tabloul nu încetează să dea acest invizibil, primirea lui revine în

---

<sup>5</sup> CÉZANNE, în *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 113.

cele din urmă ochiului nostru. Paradoxul tabloului (dar nu numai al lui) e acela că pe cât crește propria sa evidență, pe atât receptia sa depinde de privirea eventual mioapă, în cel mai rău caz clipindă, a spectatorului său. Tabloul își impune receptia ca pe o probă văzătorului, care-și descoperă în el limitele aptitudinii sale de a vedea. Dar tabloul își impune totodată lui însuși proba de a se încredința recepției îndoielnice a unei priviri eventual inepte. Această dublă probă se joacă într-un act unic: vederea ca primire a unui dar făcut ochilor care nu-l așteptau. A privi înseamnă a primi\*, pentru că a apărea înseamnă a (se) da/dăru/dona spre a fi văzut. Aici expresia obișnuită „să vedem ce mai dă și asta”\*\* sună ciudat de corect.

„Să vedem ce mai dă și asta” vrea mai întâi să spună: să ne tragem înapoi pentru a privi mai bine rezultatul unei tușe sau a unei schițe pe care urmează să o aducem pe suport. Dar această invitație la retragere mărturisește în chip desăvârșit mai cu seamă că acela care urmează să pună în chip material culoarea sau liniile pe suprafață nu știe, în momentul realizării acestui act, ce face, deoarece, pentru a-i vedea efectul, trebuie să se detașeze de opera sa, spre a afla abia ulterior ce vizibil apare în ea. El admite astfel că, în ciuda operei sale, nu el este cel care pune în scenă tabloul, ci tabloul însuși e cel care, solicitat astfel în chip smerit să apară cu ocazia operei, se deschide vizibilului din propria sa inițiativă. Pentru a vedea ce mai dă și asta, trebuie, așadar, să admitem mai întâi că acesta — tabloul — se dă/dăruie/donează [*se donne*], iar actul pictural se mărginește la a primi, a înregistra și a încadra pe un suport un dar [*un don*]. A picta înseamnă, așadar, a aștepta o dăruire/donare [*donation*]. După care, pentru a vedea ce mai dă/dăruie/donează asta, cu alte cuvinte ce anume dă/dăruie/donează tocmai ceea ce se dă/dăruie/donează, trebuie să

---

\* „Voir, c'est recevoir”: în original, un alt joc de cuvinte intraductibil — TRAD.

\*\* „Voir ce que cela donne” — TRAD.

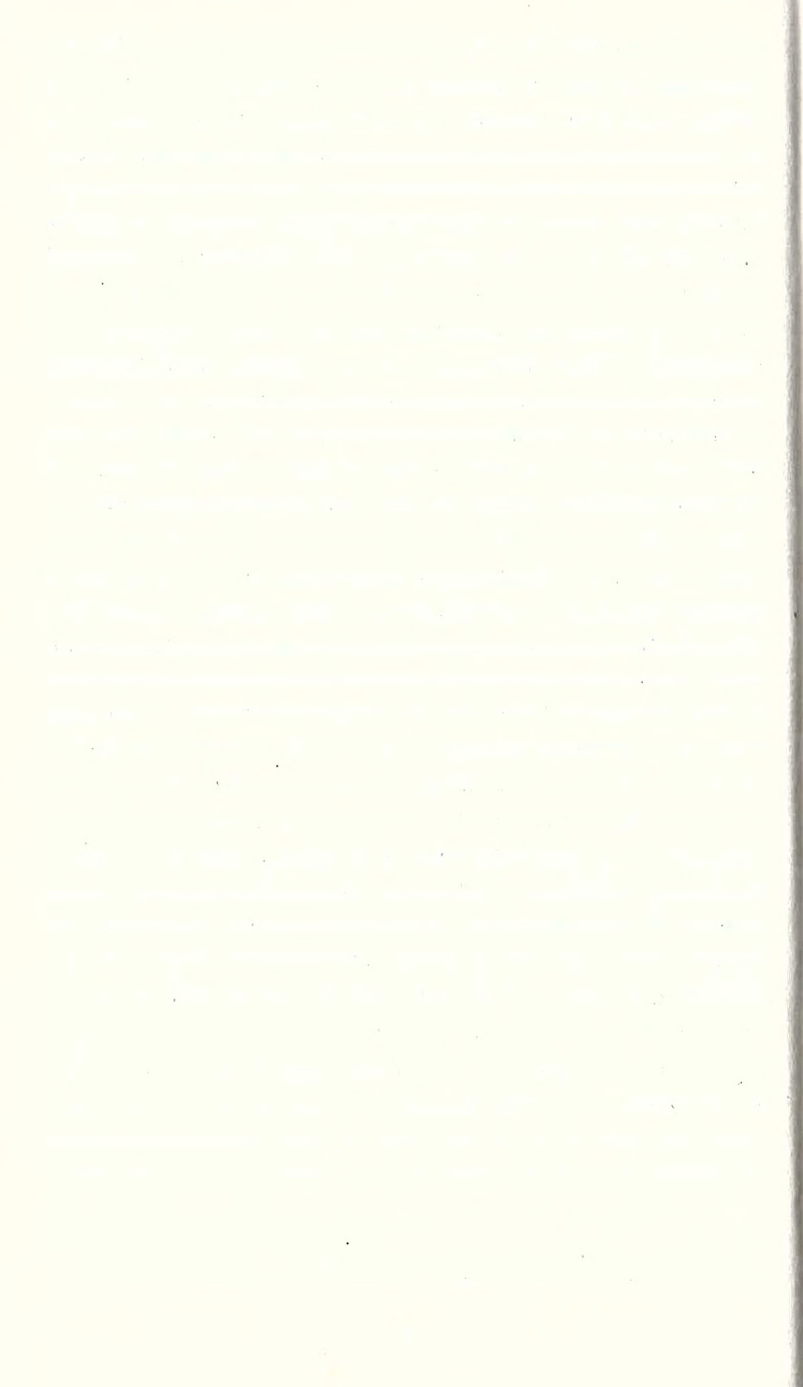
ne facem capabili de dăruire/donare. A ne face capabili de această dăruire/donare înseamnă a ne da/dărui/dona ei și a învăța de aici ce măsură pretinde ea pentru a se lăsa primită. Orice pictor adevărat tinde prin multă osteneală nu să reproducă un vizibil oarecare, ci să întocmească procesul verbal a ceea ce i-a fost dat/dăruit/donat — smuls ne(mai)-văzutului. Și cum darul întrece amploarea primirii, pictorul e nevoit ca prin multă osteneală și asceză asupra sa însuși (și nu, cel puțin într-un prim moment, asupra materialelor vizibilității), să se dilate pe măsura, adeseori fără o măsură comună cu ceea ce e așteptat, a ceea ce îi vine.

Vizibilul se dă/dăruie/donează spre a fi văzut. Nu este încă vorba de o revelație, dar e deja vorba de ceea ce eventual va trebui poate mai apoi să suporte povara de slăvă impusă de o revelație întotdeauna posibilă (căci răul cel mai mare rămâne mereu posibil și unei priviri revelația îi impune cea mai rea probă, cea în care poate, și chiar trebuie, să piară). În cazul unui simplu tablou nu este, așadar, vorba de a primi o revelație; dar, fără nici o îndoială, se cuvine să ne înclinăm în fața imprevizibilului celui mai secret al neprevăzutului — faptul că el se dă/dăruie/donează. Vizibilul se dă/dăruie/donează întotdeauna neprevăzutului, ca neprevăzutul însuși. Apare ca neprevăzutul pentru că se dă/dăruie/donează el însuși, prin el însuși și din *fondul* lui însuși. Dar orice dăruire/donare cere să fie primită. În fața celui mai mic tablou trebuie, așadar, să ne plecăm ochii, pentru a cinsti cu reverență faptul că se dă/dăruie/donează. Abia mai apoi îi putem ridica, cu un lent respect, asupra a ce anume dă/dăruie/donează ceea ce se dă/dăruie/donează. Și abia atunci putem încerca, în sfârșit, să vedem ce mai dă și asta \*.

---

\* „Tenter de voir ce que cela donne” — TRAD.





# Orbul la scăldătoarea Siloam



## I

Să eliberăm imaginea — de câte ori n-am cerut, n-am provocat acest lucru! Și, în sfârșit, imaginea a fost eliberată. Avem acum într-un mod irevocabil ceea ce vrem. Imaginea e liberă de orice cenzură, de orice limită tehnologică. Liberă, ea se dezlanțuie, investește, domnește. I-am recunoscut dinainte toate virtuțile: în principiu ea informează, învață, distrează, adună laolaltă: pe scurt, ea ajută la libertate, egalitate, fraternitate. Artele plastice pot în sfârșit întâlni „viața”, pentru că aceasta din urmă nu mai constă, ca și ele, decât din imagini. Cunoașterea se deschide în sfârșit publicului, pentru că de acum înainte imaginea îi asigură publicitatea. Sacrul nu se mai disimulează pentru că — afară dacă nu dispare — apare în „marile mese” [*grand'messes*]\* care, după cum știm, constau de acum înainte mult mai adeseori în congrese politice sau întâlniri sportive decât în celebrări euharistice. În fine, dorința își smulge obiectele din obscuritate, pentru că numai o imagine se mai poate face vizibilă și, prin urmare, într-un anume sens, acceptabilă sau cel puțin acceptată în circuitul distribuției. Imaginea devine pentru noi mai mult decât o modă — devine o lume\*\*. Lumea s-a făcut imagine.

---

\* *Mesă*: denumire curentă dată Liturghiei romano-catolice. — TRAD.

\*\* „Plus qu'une mode — un monde”, joc de cuvinte intraductibil în original. — TRAD.

Trivial spus, trăim în epoca audio-vizuală a istoriei. Și ni-meni nu ezită să-i prezică o viață lungă, o împărăție de o mie de ani.

S-ar cuveni deci să celebrăm cu o înflăcărare lipsită de reținere această revoluție liniștită. Totuși n-o vom face. Nu vom spune nici că revoluția audio-vizuală eliberează, nici că revelează. Căci — dacă mai e timp pentru așa ceva în consensul mut care ne sufocă deja — trebuie să punem o simplă întrebare: imaginea a ce anume oferă această imagine? Altfel spus, de la care original provine imaginea? La ce original revine ea în cele din urmă? Aici răspunsul vine de la sine. Orice jurnalist, director de televiziune, ba chiar telespectator va răspunde cu suficiență și compătimire: imaginea n-are alt original decât ea însăși și numai ea însăși. Într-adevăr, ar fi nevoie de multă incultură anacronică și de metafizică în mod obscur tăinuită pentru a postula că o imagine trebuie să se refere la un original oarecare; imaginea permisă de tehnica contemporană se eliberează ca atare tocmai pentru că se smulge — în sfârșit! — de exigența unui original, altul decât ea însăși și care ar putea să o domine. Astăzi imaginea nu acoperă suprafața globului terestru — cel puțin suprafața globurilor oculare ale locuitorilor lumii — decât în măsura în care se produce, se multiplică și se umflă fără nici o măsură sau referință. În inflație, masa monetară poate crește fără nici o restricție impusă de rezervele de aur sau de schimb; aici masa vizuală crește cu atât mai mult cu cât nu i se mai pretinde nici un original; faptul de a nu mai fi nevoie să se spună ceea ce se arată definește tocmai condiția arătării. Dar, invers față de moneda de încredere, imaginea își sporește autoritatea desfăcându-se de orice original: cu cât există mai puțin aur, cu atât imaginea are mai multă valoare; astfel, dolarul nu este o imagine; dar, din fericire, imaginile produc dolari. Pe scurt, eliberarea imaginii constă tocmai în faptul că ea se găsește eliberată de orice original. Imaginea valorează în ea însăși și pentru ea însăși. Imaginea n-are alt

original decât ea însăși și nu face altceva decât să se facă acceptată drept unicul original.

## II

Suficiența imaginii e marcată în mod excepțional de dezvoltarea sa televizuală, în care de altfel televiziunea trece și ca un mod de a fi universal, care debordează imaginile care nu sunt produse direct de aparatura electronică. Televiziunea nu se mărginește la a continua cu alte mijloace ceea ce cinematograful și, înaintea lui, teatrul, realizau deja. În însuși momentul producerii ficțiunii, acestea mențineau întotdeauna o legătură a imaginii cu originalul. Teatrul, bineînțeles, pentru că aici originalul rămâne prezent în însuși momentul în care, cu consimțământul meu activ, iluzia naște imagini ale unei alte lumi: la capătul reprezentăției imaginilor, voi aplauda originalul în carne și oase, în act, aici și acum. Cinematograful, desigur, întârzie sau interzice această revenire la ideal: aici actorii au putut muri, fugi sau dispărea în anonimat; dar, de drept, i-aș putea regăsi la un festival sau asista la o turnare (cea a filmului respectiv sau a următorului), ba chiar să aflu din cărți cine au fost acești actori. Pe scurt, chiar și în ficțiunea cea mai deliberată, imaginea trimite cel puțin la o realitate — aceea a actorilor. *A fortiori*, tot așa stăteau lucrurile și în „*Actualitățile*” cinematografice de odinioară: nu era nevoie să sucomb în fața prediciei unui palavragiu de serviciu pentru a ști că această imagine, chiar deformată de propagandă, avea în ea ceva adevărat. Această trimitere la un original, oricare ar fi el, imaginea televizuală a distrus-o.

Înainte de a ne livra imaginea unui original oarecare, televiziunea livrează imagini lipsite de orice intenționalitate. Mai întâi pentru că în ordinea televizuală a dispărut principala cezură între imagine (ca ficțiune mărturisită) și realitate: timpul reprezentării. Orice ședință cinematogra-



fică admitea o limită: însăși durata performării irealității. Or, televiziunea abolește acest timp; aici nu există nici primă, nici ultimă sedință: tunul de electroni bombardează ecranul fără întrerupere reconstituind pe acesta imagini zi și noapte („Canalul care nu doarme niciodată”). Scurgerea continuă a timpului — marcă a efectivității lumii reale în filozofie — devine aici dimpotrivă o trăsătură constitutivă a ficțiunii imaginare. Irealitatea rivalizează, așadar, cu temporalitatea realității: de îndată ce programele sale au ambiționat fățiș să acopere cele douăzeci și patru de ore ale zilei și cele șapte zile ale săptămânii, televiziunea și-a mărturisit scopul esențial: acela de a-și împropria realitatea lumii reproducând-o, sau mai bine spus: producând-o în mod direct. Ca și obiectele industriale, imaginile depind de o producție, de o „societate de producție”. Indistincția între lume și fluxul imaginilor e marcată nu numai de folosirea televizuală a timpului — dar și de folosirea televizuală a spațiului. Să luăm exemplul care pare să contrazică cel mai mult teza precedentă — jurnalele televizate, reportajele de actualități etc. Aici, afară de cazul manipulării și cenzurii, imaginea trimite la cutare sau cutare eveniment efectiv al lumii celei mai reale; fără îndoială, dar imaginile fac disponibile privirii evenimente nu doar lipsite de o măsură comună, fără legătură de sens între ele, dar mai cu seamă având origini geografice atât de dispersate, atât de heteroclite uneori, încât nu dispunem de nici o lume imaginabilă, locuită și familiară pentru a le găzdui, pentru a le organiza, pe scurt, pentru a le înțelege. La spațiul pe care aceste imagini mi-l aruncă în față — puțin contează că sunt geografic apropiate sau îndepărtate — nu pot pretinde să am acces eu însumi, pentru că el nu se situează în lumea în care locuiesc de fapt. Spațiul pe care-l traversează instantaneu fluxul televizual al imaginilor nu face posibilă nici o lume, ci o răvășește. Astfel, spațiul și timpul nu mai constituie formele *a priori* ale experienței, ci condițiile *a priori* ale imposibilității de a urca înapoi de la imagini la

eventualul lor original. În mod paradoxal, un jurnal televizat nu-mi arată nimic ce n-aş putea cunoaşte decât datorită lui; din contră, el îmi enumeră tot ceea ce n-aş putea cunoaşte niciodată, pentru că numai după o clipă originalul îmi apare în chip vădit pierdut. Imaginea televizuală n-are timpul să parcurgă spaţiul care o separă de originalul ei — a cărui excludere forţată ar trebui să aibă onestitatea să mi-o mărturisească.

Închisă faţă de originalul său, imaginea n-are, aşadar, o altă realitate decât ea însăşi. Această realitate îşi găseşte singura ei efectivitate pe ecranul televizual. Imaginea se face pe ecran, pentru că, ecranându-şi originalul, nu se face pe sine însăşi decât devenind identică cu suportul său, ecranul. Este admirabil atunci că numim ecran tocmai locul imaginilor — fiindcă astfel recunoaştem în mod implicit că imaginea nu se poate desfăşura (evada) ca atare decât ecranând. Şi ce anume ecranează dacă nu originalul? Imaginea nu ecranează decât pentru că ecranul — în locul originalului — este cel care face imaginea. Ecranul — decitunul\* electronic — produce imaginea în loc să o primească (cum face ecranul cinematografic). El o produce în conformitate cu un timp neîntrerupt şi acoperind un spaţiu nelimitat care-l imită pe cel al lumii, fără ca totuşi să aparţină lumii. Ecranul, această anti-lume în lume, produce imagini fără a le referi vreodată la un original oarecare: formă fără materie, imaginea nu păstrează decât o realitate fantomatică, complet spiritualizată. Desigur, se mai poate ca o asemenea imagine să se refere la un original — dar, ca spectator al ei, nu o voi şti niciodată; deosebirea între imaginea fictivă şi imaginea în care se manifestă un original îmi scapă. Ficţiunea şi trucajul țin de regimului normal al imaginii pe ecranul televizual, referinţa la un original reprezintă o excepţie.

---

\* *Le canon*, cuvânt prin a cărui polisemie („tun” respectiv „canon”) J.-L. Marion ironizează statutul de normativitate pe care lumea electronicii pare să-l revendice. — IRAD.

După ce criteriu se reglează o astfel de imagine? Pentru că originalul îi lipsește, ea se reglează după cel care o vede. Ca orice obiect ea se reglează după subiectul care, activ sau pasiv, o constituie prin simplul fapt de a o putea primi și a o suporta cu privirea. Și, de fapt, imaginea televizuală are drept măsură *voyeur*-ul\*. Strict contrar vizionării [*voyant*] (care vede ceea ce este indisponibil și invizibil), *voyeur*-ul se îndoapă din vizibilul cel mai disponibil. *Voyeur* — aceasta e definiția celui care, sub numele mai neutru de spectator sau consumator, supune, domină și definește imaginea. Pretextele accesului la informație, deschiderii spre lume și „branșării” la actualitate ascund — prost, de altfel — situații mult mai triviale și mai constrângătoare totodată.

*Voyeur*-ul vede numai pentru plăcerea de a vedea: grație tehnicii, el poate în sfârșit să sucumbe fără limite, nici restricții fascinației acelei *libido vivendi* pe care Părinții au denunțat-o din totdeauna: plăcerea de a vedea, de a vedea totul și mai ales ceea ce n-am dreptul sau puterea de a vedea, plăcerea de a vedea totodată fără să fim vreodată văzuți — pe scurt, de a stăpâni prin vedere ceea ce nu-mi revine fără a mă expune privirii celui alt. *Voyeur*-ul întreține, așadar, un raport pervers și neputincios totodată cu lumea de care fuge și în același timp o posedă în imagine. *Voyeur*-ul practică un onanism al imaginii.

*Voyeur*-ul fixează norma imaginii lipsită de original prin exigența poftii sale de a vedea pentru a vedea; fiecare imagine devine, așadar, validă cu condiția de a satisface această dorință, de a o umple desăvârșit sau în parte; prin urmare, ea trebuie să se conformeze așteptării acestei dorințe. De unde și eforturile crainicilor, programatorilor, producătorilor de a ținti această dorință, de a o măsura cu

---

\* Conform dicționarului *Le Petit Robert*, termenul *voyeur* — care n-are un echivalent în limba română, drept pentru care e menționat ca atare — desemnează „persoana care caută să asiste pentru propria sa satisfacție și fără a fi văzută la o scenă intimă sau erotică” — TRAD.

scopul de a o satisface. Dar aceste pompoase „strategii de comunicare” se bazează ele însele pe un principiu de fier: pentru a fi văzută de *voyeur*-ul ei, orice imagine emisă trebuie să satisfacă în mod exact dorința sa de a vedea, limitele și exigențele sale; așadar, fiecare imagine trebuie să reproducă în imagine măsura unei dorințe; cu alte cuvinte, orice imagine trebuie să se facă idolul *voyeur*-ului ei. O dată cu imaginea, *voyeur*-ul vede satisfacerea dorinței sale, deci a lui însuși. Orice imagine e un idol sau nu este văzută.

Văduvă veselă a originalului său, imaginea nu realizează nici o eliberare, nu deschide asupra nici unei noi perspective: confirmă doar o situație metafizică determinată, nihilismul. Dacă admitem că, la originile ei platoniciene, metafizica a fixat opoziția între lucrul însuși și imagine în beneficiul lucrului însuși, iar, la capătul ei nietzscheean, a răsturnat această opoziție în beneficiul imaginii, socotită la fel de reală ca lucrul însuși, atunci trebuie spus că idolul *voyeur*-ului satisface pur și simplu și în mod exact exigențele nihilismului: nimic nu este în sine, totul depinde de evaluarea care o ratifică sau nu. Idolul televizual nu apare decât dacă *voyeur*-ii îl stimează — în derizoria sa tiranie, sondajul ilustrează în mod ridicol evaluarea tuturor valorilor de către supraom (respectiv, jalnicul telespectator). *Voyeur*-ul, care-și evaluează idolul, satisface într-un mod absolut principiul metafizic după care: *a fi înseamnă a percepe*.

### III

Din clipa în care a pierdut accesul la un original, imaginea devine ea însăși numaidecât și obligatoriu un original — în modul unui pseudo- sau contra-original. A deveni o imagine, „a ieși pe post”, definește modul prin excelență al prezenței, nu modul său derivat. Un eveniment nu-și dovedește realitatea fiindcă are loc în mod efectiv; căci dacă are loc, el nu a avut niciodată loc decât într-un timp și spațiu

determinate, cu actori și spectatori în număr limitat, pe scurt, într-o lume definită, fiindcă e reală. Or lumea reală a dispărut de când imaginea o ecranează prin contra-lumea ei; de acum înainte, pentru a avea loc în mod efectiv, evenimentul trebuie să se producă în contra-lumea însăși — el trebuie să se coboare (sau să se cocoțeze, puțin contează) la rangul de imagine. Singură această contra-lume se eliberează de limitele spațiului și timpului, și difuzează fără sfârșit evenimentul în irealitatea ștersă a visului. Așadar, a apărea e mai valoros decât a fi, pentru că a fi nu e decât a apărea. O minusculă manifestație în prim-plan valorează mai mult decât o imensă manifestație într-un plan tăiat; o nerozie bine „acoperită” valorează mai mult decât o performanță ignorată. Posibilitatea tehnică de a fi văzut de o masă indefinită de *voyeur*-i conferă astăzi o putere despotică adagioului trivial (și sartrian) conform căruia: eu sunt ceea ce privirea altuia vrea (și vede) să fiu. Necesitatea, căreia îi sucombă chiar (și mai cu seamă) cei mai buni, de a se arăta, de a se face văzuți, de a nu trece neobservați, se bazează pe un principiu metafizic — *a fi înseamnă a fi perceput*. Urmând o strictă răsturnare a platonismului, admitem că imaginea este tot atât, ba chiar mai mult decât lucrul însuși: ceea ce sunt nu rămâne în spatele a ceea ce par; dimpotrivă, ceea ce par (*look*-ul) investește puțin câte puțin iar la sfârșit cu totul straturile profunde ale persoanei. A-ți afirma identitatea se reduce la a recunoaște și în același timp a transmite o imagine despre sine, un eu-ca-imagine — care să-i satisfacă și pe *voyeur*-i și pe cel văzut. Această dorință de imagine — dorință de a deveni cu totul o imagine — epuizează toată înțelepciunea timpului nostru: chiar și înțeleptul este înțelept prin imaginea sa, e înțelept ca o imagine. În toate domeniile, toată înțelepciunea se reduce la a te face tot atât de înțelept ca și imaginea ta. Politicianul, sportivul, jurnalistul, șeful de întreprindere, scriitorul, nici unul nu recunoaște un bun mai prețios decât acesta — „imaginea mea”: eu nu sunt decât eu-ca-imagine.

Publicitate. Termenul se impune aici, dincolo de uzul său curent. Prin publicitate înțelegem întâi de toate modul de a fi al oricărei realități reduse la statutul unei imagini: eu sunt pentru că sunt văzut, și așa cum sunt văzut; întâi și întâi este a mea imaginea care devin, disponibilă pentru orice transmisie, difuziune și consumare de către *voyeur*-i. De îndată însă ce imaginea care sunt aparține unor *voyeur*-i, ea urmează controlul unei exigențe secunde: pentru ca eu-ca-imagine să poată aparține unor *voyeur*-i trebuie ca aceștia să o estimeze convenabilă lor. Pentru ca *voyeur*-ii să judece acest eu-ca-imagine în calitate de alegători, suporterii, cititorii sau juisori, trebuie cu necesitate ca ei să recunoască în mine-ca-imagine obiectul așteptat al dorinței lor, sau mai degrabă o imagine a unui obiect; trebuie deci ca acest eu-ca-imagine să se delimiteze exact pe măsura dorinței lor; or, această dorință caută un idol, cu alte cuvinte imaginea unei imagini. Eu trebuie să mă constituie ca imagine nu a mea însămi, ci a idolului așteptat de *voyeur* — a unui idol, a imaginii unei dorințe, așadar a unei priviri de *voyeur*; pentru a fi trebuie să mă înstrăinez de două ori: în privirea și dorința *voyeur*-ilor. Propria mea dorință de a fi văzut pretinde, la sfârșit, să mă las văzut ca o imagine aproximativă a idolului dorit de cei care, pentru a fi, văd. În orice domeniu ar fi, ambiția de a domina îți impune în mod paradoxal să te cobori la rangul unui idol — al unui idol al *voyeur*-ilor. De unde și mitul modern al lui *grand vu*: cel care, ca imagine, suscită și satisface dorința tuturor *voyeur*-ilor: fie actorul cosmic (ale cărui concerte de masă mimează lipsa de măsură), fie marele comunicator (care guvernează făcându-se văzut pe ecran), fie, la sfârșit, marea prostituată („Dumnezeu”, după definiția riscată de către Baudelaire). Prostituația trebuie înțeleasă aici într-un sens strict: în regim de imagine televizuală, o față (în fapt orice lucru) nu accede la ființă decât în măsura în care acceptă nu doar să se reducă la sine-ca-imagine, ci mai cu seamă să-și conformeze această primă imagine nor-



melor draconice ale unei alte imagini — idolul (dorinței) *voyeur*-ului. De unde iluzia de a aștepta ca printre imaginile noi să apară o realitate absolută, un nou original, în sfârșit adaptat regimului televizual al vizibilului: imaginile nu pot oferi nici un alt original decât ceea ce cunosc; cea mai frumoasă imagine din lume nu poate da decât ceea ce are — un original-în-imagine, o contra-lume în care originalul rămâne mereu o imagine. Aici a fi nu va însemna niciodată decât a fi văzut. A fi văzut nu va însemna niciodată decât a te prostitua, a mima idolul *voyeur*-ului. Marea prostituată — Babilonul — nu desemnează nimic altceva decât o lume [*monde*], a noastră, decât un mod [*mode*] al prezenței, imaginea televizuală. Pentru a fi, trebuie să fii văzut, trebuie, așadar, să te exhibi ca imagine a unui idol — originalul devine numaidecât inaccesibil, pentru că el se manifestă ca apariție a lui însuși. Originalul dispare afară numai dacă nu se face imagine — *a fi înseamnă a fi perceput*.

Imaginea ține loc de original, pentru că nimic nu este dacă nu e văzut pe ecran sau nu vede ecranul. Așadar, originalul dispare fie rămânând invizibil, fie devenind pur și simplu imagine. Difuzarea și producerea de imagini n-are drept scop deschiderea unei lumi, ci închiderea acesteia printr-un ecran; ecranul substituie lucrurilor lumii un idol reînnoit fără încetare de *voyeur*-i, idol multiplicat fără limite spațiale și cronologice, cu scopul de a atinge amploarea cosmică a unei contra-lumi. Structural idolatră, imaginea televizuală ascultă de *voyeur* și nu produce decât imagini prostituate. Acest onanism al priviri desăvârșește figura metafizică a monadei: orice percepție presupus extravertită a lumii se reduce la o expresie a monadei însăși, care-și desfășoară singura ei esență în imagini care țin loc de lume. „Comunicarea” imaginilor exercită astfel o strategie a consumării bunurilor vizuale și ascultă de piața nevoilor *voyeur*-ilor; departe de a-l zdruncina, ea presupune monadismul autist al *voyeur*-ilor. „Comunicarea” nu numai

că nu comunică nimic — decât numai imagini, idoli de *voyeur*-i, fără original —, dar contrazice orice comuniune. Schimbul idolatriilor pretinde ecrane în fața fiecărei priviri: nu privesc niciodată decât ecranul care mă întemnițează în afara lumii. Ecranul îmi închide lumea, canalele mă fixează de ecran, grila mă hărăzește acestuia în orice clipă. Imaginea constituie în idol orice prototip, pentru că ea însăși se devalorizează cea dintâi în idol. Conservând în mod dublu posibilitatea de a trimite la un original, oricare ar fi acesta, imaginea tiranizează lumea, lucrurile și sufletele. După violența armelor (războiul) și violența cuvintelor (ideologia), cunoaștem astăzi teroarea imaginii idolatre; ca și în cazurile precedente, această violență vrea sufletele noastre — dar, pentru a ajunge la acestea, ea nu mai exercită un șantaj asupra trupurilor noastre (ca războiul), ori asupra inteligenței noastre (ca ideologia). Ea pune stăpânire chiar pe dorința noastră; tirania imaginilor idolatre ne biruie cu consimțământul nostru grăbit. Nu vom mai dori decât aceasta — să vedem sau să fim văzuți, pe măsura dorinței. De acum încolo totul poate trece — pe ecran —, totul e de văzut și de comunicat, dar nimic de dăruit sau de primit, pentru că nimic nu mai persistă în afara ecranului. Potolită prin plăcerea solitară a ecranului, *libido vivendi* [pofta vederii] ne dispensează de a mai iubi interzicându-ne să vedem cealaltă față — invizibilă și reală.

#### IV

Pură dorință de a vedea care instituie o strictă echivalență între imagine și lucru, *libido vivendi* [pofta vederii] definește o lume în care fiecare lucru se reduce la o imagine și în care fiecare imagine trece drept lucru. Această echivalență e o tiranie absolută: intrarea în lumea imaginilor e mai puțin o eliberare a imaginarului pentru o juisare jubilantă, cât o închidere a minții și dorinței în afara lucru-

rilor, ca într-o închisoare de imagini — un exil imaginal. Cenzura pe care imaginea (erijată în lucru) o exercită în lumea noastră nu autorizează nici cel mai mic acces la original, redus pur și simplu la statutul unui inimaginabil, al unui lucru de neprefăcut în imagine: ceea ce nu se vede pur și simplu nu este. Originalul ar trebui, așadar, să dispară pentru că, prin definiție, el nu apare niciodată.

Această simplă evidență merită totuși o interogație: în cazul unui eventual original, indică oare invizibilitatea pură și simpla negare a realității sale? Altfel spus, faptul că originalul rămâne invizibil e de ajuns pentru a descalifica orice original posibil? Or, s-ar putea ca originalul să se definească tocmai prin invizibilitatea însăși — prin ireductibilitatea lui la o punere în imagine. Să reținem trei exemple ale unei asemenea invizibilități principiale. Cunoașterea se sprijină întotdeauna pe imagini, sensibile sau inteligibile: în fapt, a cunoaște un lucru ipotetic constă întotdeauna din reconstituirea lui plecând de la o serie, în principiu incompletă și nedefinită, de imagini (și de concepte). Niciodată nu *văd* un cub: cu imaginile a trei din fețele sale constitui un „lucru” căruia nu-i voi vedea niciodată dintr-o singură ochire cele șase fețe, dar pe care-l gratific cu șase fețe plecând de la primele trei și de la exigențele conceptului matematic de cub. În orice percepție, referentul sau lucrul însuși îmi rămân invizibile: din ele nu văd în mod efectiv decât câteva aspecte, câțiva parametri, în virtutea cărora deduc o totalitate pe care în mod efectiv n-am avut-o niciodată sub ochi. Această depărtare între lucrul văzut și originalul invizibil poate fi numită, după filozofi, distanța dintre accidente (sau atribute) și substanță, dintre fenomen și lucrul-în-sine, dintre intuiția care saturează și intenție, dintre semn și referent etc. Nu e mai puțin adevărat că trăim și ne mișcăm nu în mijlocul a ceea ce vedem, ci în legătură, prin ceea ce vedem, cu ceea ce nu vedem. Ceea ce nu vedem poate dobândi două statute. Sau ceea ce nu vedem total, dar care, după mai multe priviri, ar putea de-

veni în întregime vizibil (cubul, această pagină, acest stilou, această mașină ce trece pe stradă, această piesă etc.) — vizibil potențial, întotdeauna invizibil în act. Sau ceea ce vedem, dar nu va egala niciodată ceea ce vizăm în realitate: dacă privim pentru a simți un lucru sublim, o bucurie, un lucru frumos, iubire, ceea ce vizăm în acest spectacol nu se rezumă nici la ceea ce vedem de fapt, nici la ceea ce încercăm să simțim; e vorba pe drept cuvânt de ceea ce depășește în modul cel mai radical interioritatea noastră și o depășește tocmai de aceea. Aici invizibilul va rămâne mereu ca atare, cu atât mai mult cu cât îl voi putea vedea ca atare: invizibilul se confirmă prin însăși sporirea vizibilului.

Astfel accedem la cel de-al doilea mod în care invizibilul își marchează ireductibilitatea. Dacă văd ca obiectiv nu un obiect neînsuflețit oarecare, ci o față [*visage*] — ce văd în fapt? Fără îndoială o siluetă, o alură, o figură, trăsăturile feței etc. Dar în cele din urmă acestea nu mă interesează: cutare sau cutare detaliu, o anumită culoare sau rictus ar putea să se modifice, fără ca fața pe care o vizez să varieze cu adevărat în ochii mei; se știe că o față mă poate atrage (și încă puternic) pentru o trăsătură neînsemnată (pentru oricare altul afară de mine) și că, invers, pot să nu remarc vreodată o anumită trăsătură evidentă a persoanei iubite (culoarea ochilor etc.). E vorba cumva aici de o lipsă de atenție? Nicidecum, pentru că privirea mea, aici eventual îndrăgostită, se adresează intens acestei fețe, pe care vrea să o vadă cu totul, pentru că așteaptă de la ea totul. Dar ceea ce ea vrea să vadă nu coincide cu ceea ce fața oferă spre a fi văzut oricărei alte priviri; indiferența va vedea fără dificultate, chiar când e puțin atentă, culoarea ochilor sau detaliul înfățișării; de ce eu și privirea mea pasionată nu vedem ceea ce imaginea altuia dă să se vadă atât de ușor? Fără îndoială pentru că nu vreau să văd ceea ce se dă spre a fi văzut în mod vizibil. Ce vrea, așadar, privirea mea dacă nu vrea să vadă vizibilul acestei fețe?

Negreșit, vrea să vadă în ea invizibilul. Dar cum ar putea o față vizibilă să vadă ceva invizibil? Cum ar putea vreodată o privire sensibilă să vadă pe cineva invizibil? Răspunsul, paradoxal, vine totuși de la sine: privirea mea pasionată nu poate vedea pe fața celui alt decât singura parte care nu oferă nimic de văzut — pupilele a doi ochi, găuri obscure și vide. De ce să privilegiem însă acel loc în care — pe drept cuvânt — nu e nimic de văzut? Pentru că acest nimic invizibil nu consemnează nici un vizibil nou, nici un contra-vizibil, ci originea invizibilă a privirii celui alt asupra mea. Nu văd fața vizibilă a celui alt, obiect încă reductibil la o imagine (așa cum o cer jocul social și machiajul ei), ci privirea invizibilă care țâșnește din pupilele obscure ale celeilalte fețe; pe scurt, văd altul feței vizibile. A privi cu seriozitate (deci pasional) fața celui alt se reduce la faptul de a viza în ea tocmai invizibilul — respectiv privirea sa invizibilă așezată asupra mea<sup>1</sup>. Intenționalitatea iubirii se sustrage astfel puterii imaginii pentru că privirea mea, prin definiție invizibilă, pretinde să încrucișeze aici o altă privire, prin definiție invizibilă. Iubirea se sustrage imaginii și, de aceea, atunci când imaginea vrea să pună stăpânire pe iubire reprezentând-o în mod vizibil, ea cade în pornografie, insignifianță sau în amândouă acestea împreună.

Rămâne o a treia ocurență a invizibilului. Am câștigat faptul că privirea, iubită sau iubitoare, scapă imaginii și pune în act invizibilul. Aici trebuie să presupunem o ultimă ipoteză: ca această privire să fie până într-atât de sfântă încât să poată furniza, ca o transparență, icoana lui Dumnezeu, invizibil prin excelență. Această ipoteză se pune de fapt în cazul lui Hristos Iisus, pe Care Sfântul Pavel nu ezită să-L numească „icoana Dumnezeului nevăzut” (*eikon tou aoratou Theou* — *Coloseni* 1, 15). Cum anume se exercită, aici, invizibilitatea? Hristos nu oferă privirii o icoană

---

<sup>1</sup> Această analiză a fost dezvoltată mai pe larg în *Prolégomènes à la charité*, p. 107 sq. și *supra*, p. 43–45.

decât manifestând o față, adică o privire, ea însăși invizibilă. E vorba deci, într-o primă etapă, de o încrucișare a privirilor, conform schemei îndrăgostiților; cu privirea mea invizibilă privesc o privire invizibilă care mă privește în față; fiindcă în icoană nu este vorba atât de mine care văd un spectacol cât despre o altă privire care o susține pe a mea, o înfruntă și, eventual, o doboară<sup>2</sup>. Dar Hristos nu propune privirii mele doar să vadă și să fie văzută de către privirea Sa; dacă cere din partea mea o iubire, aceasta nu este o iubire pentru El, ci pentru Tatăl Său; dacă pretinde să-mi ridic ochii asupra Lui, nu e pentru a-L vedea doar pe El, ci pentru a-L vedea deopotrivă și mai cu seamă pe Tatăl: „Cine M-a văzut pe Mine L-a văzut Tatăl, Filipe!” (Ioan 14, 9). Dar pentru că Tatăl rămâne invizibil, cum pot să-L văd pe Tatăl văzându-L pe Hristos? Nu constituie oare Hristos doar ceea ce se poate vedea din Tatăl în locul Tatălui, ceea ce ține loc în mod vizibil invizibilității Tatălui? În această interpretare, Hristos nu L-ar arăta deci pe Tatăl, ci S-ar substitui Lui, locuitor vizibil al unui invizibil pe care L-ar oculta prin însuși faptul că ar pretinde să-L arate<sup>3</sup>. Or, Iisus Hristos nu vine pe pământ decât pentru a-L slăvi pe Tatăl, iar nu pentru a-Și face văzută propria Sa slavă: „Izbăvește-Mă, Părinte, de ceasul acesta. Dar pentru ceasul acesta am venit. Părinte, preaslăvește-Ți numele” (Ioan 12, 27). Trebuie, așadar, să înțelegem cum anume

<sup>2</sup> Despre icoană, vezi *Dieu sans l'être*, Paris, Fayard, 1982<sup>1</sup>, „Quadrige”, PUF, 1991<sup>2</sup>, ch. I: „L'idole et l'icône”. Despre idol, vezi „Ce que nous montre l'idole”, în *Rencontres de l'École du Louvre, L'idole*, Paris, 1990, p. 23–34.

<sup>3</sup> Celebra formulă a Sfântului Irineu: „*Invisibile etenim Filius, Pater — visibile autem Patris, Filius*” (*Contra ereziilor* IV, 6, 6) nu trebuie înțeleasă conform unei partiții reale (partea vizibilă a Tatălui ar fi Fiul; partea invizibilă ar fi Tatăl), ci potrivit manifestării iconomice. Altfel spus „*Omnibus igitur revelavit se Pater, omnibus Verbum suum visibilem faciens*” (*ibid.* IV, 6, 5): Tatăl Se descoperă făcându-Și vizibil Fiul, El Însuși mai înainte invizibil. Sau încă: „*Filius revelat agnitionem Patris per suam manifestationem; agnitio enim Patris est Filii manifestatio*” (*ibid.* IV, 6, 3, ed. A. Rousseau, „Sources chrétiennes” 100, respectiv p. 450–451, 448–449 și 442–443). A cunoaște pe Tatăl invizibil se reduce la a accepta manifestarea Fiului. O dată ce Fiul S-a manifestat în vizibil, nu mai rămâne nimic de manifestat din invizibilul patern.



Hristos Iisus oferă nu numai o imagine vizibilă a Tatălui Care rămâne invizibil, ci o față (vizibilă) a invizibilului însuși (Tatăl), o imagine vizibilă a invizibilului *ca invizibil*. Dacă ne sustragem acestui paradox, nu ne va rămâne altceva decât să-l interpretăm plecând de la logica imaginii: dacă orice imagine despre Dumnezeu invizibil oferă doar o uzurpare caricaturală, atunci Iisus Hristos trebuia condamnat la moarte pe pentru blasfemie; ceea ce s-a și făcut (*Matei* 26, 66). Numai paradoxul unei arătări iconice a invizibilului în vizibil ne-ar putea îngădui să-L primim pe Hristos fără să-L răstignim pentru blasfemie. Dar acest paradox nu devine inteligibil decât dacă putem smulge icoana logicii imaginii. Așadar, numai dacă ne vom smulge noi înșine tiraniei imaginii. Invizibilul lucrului, al privirii și al „Dumnezeului nevăzut” ne cere astfel să facem un nou pas.

## V

În fața situației contemporane a imaginii — care uzurpă orice realitate tocmai pentru că se erijează în normă a oricărui lucru posibil —, pare a se impune o atitudine în același timp simplă din punct de vedere conceptual și sfântă din punct de vedere spiritual: iconoclasmul. Dacă imaginea pretinde să se impună drept propriul său original, deci să se mulțumească cu ea însăși, invizibilul trebuie să revendice în mod definitiv invizibilitatea. Nici o față, mai cu seamă cea a Dumnezeului unic, nu poate, nici nu pretinde să se facă văzută. A vedea pe Dumnezeu e o blasfemie și, în orice caz, o imposibilitate. Multe spirite religioase înclină spre acest răspuns radical, nu numai în secolele VII–VIII, nu numai în islam sau iudaism. Putem chiar prevedea că în viitor, sub pretextul de a rezista tiraniei imaginii ce se va întări, acestora li se vor ralia și sufragiile altora. Iconoclasmul însă implică o raliere completă la această tiranie: în

fact el se mărginește să inverseze atitudinea comună față de definiția dominantă a imaginii ca normă a lucrului; în loc de a include în ea fața lui Dumnezeu, iconoclasmul împământenește divorțul între această față și orice imagine; fapt prin care legitimează în mod absolut tirania modernă a imaginii, normă a lucrului. Or, seriozitatea dezbaterei ne cere să examinăm, dincolo de acest aranjament, dacă modelul modern (televizual) al imaginii epuizează esența vizibilului sau dacă, eventual, i se poate opune un model radical distinct față de imagine. Nu s-ar putea oare ca dezvoltarea exact contemporană a imaginii (în pictura post-cubistă) să schițeze deja caracterele unei alte istorii a imaginii?

Cel puțin din punct de vedere istoric, un model al imaginii s-a opus iconoclasmului și, cel puțin în Biserică, a triumfat. Este vorba despre icoană. Cuvântul *icoană* nu desemnează aici un gen pictural particular, de exemplu, „icoanele” pe lemn (fiindcă frescele romanice și mozaicurile bizantine sau anumite statui gotice nu sunt mai puțin icoane decât „icoanele”, ba uneori sunt chiar mai mult decât unele dintre ele, târzii și anecdotice). *Icoană* desemnează aici o învățătură despre vizibilitatea imaginii, mai exact despre uzul acestei vizibilități. Această învățătură se caracterizează — pe scurt — prin două inovații radicale.

Duo-ului (sau duelului) alcătuit din privirea spectatoare și vizibilul obiectiv i se substituie un trio format din privirea spectatorului, vizibilul obiectiv, dar și un prototip. Prototipul nu joacă aici nici mai întâi, nici în exclusivitate rolul, în cele din urmă foarte banal, al unui original (reprodus mimetic de vizibilul obiectiv), al unui referent (eventual inaccesibil) sau al unei fantome din lumea de dincolo; el nu intervine ca al doilea vizibil, în spatele primului, disimulat de primul obiectiv într-o mimetică incontrollabilă, inutilă, indefinit repetabilă; el intervine ca a doua privire care, prin ecranul străpuns al primului vizibil (imaginea pictată, sculptată etc.), privește în față [*envisage*] întâia

față [*visage*], cea a spectatorului privitor. În fața imaginii profane, eu rămân văzătorul [*le voyant*] nevăzut al unei imagini care se reduce la rangul de obiect (obiectul estetic rămâne un obiect) constituit, cel puțin în parte, de privirea mea. În fața icoanei, dacă rămân văzător, mă simt văzut (*trebuie* să mă simt astfel, ca să fie vorba efectiv despre o icoană). Astfel, imaginea nu mai ecranează (sau, ca pentru idol, oglindește), pentru că prin ea și sub trăsăturile sale mă privește în față o altă privire — invizibilă ca toate privirile. Originalul nu ține deci deloc de obiectivitatea (confiscată sau nu de imagine) pe care ar dubla-o. Originalul intervine traversând obiectivitatea transformată în imagini ca pură privire ce încrucișează o altă privire.

Prin urmare, miza dispozitivului icoanei nu privește percepția vizibilului sau esteticul, ci parcursul încrucișat a două priviri; pentru ca văzătorul [*voyant*] să se lase văzut și să se elibereze de statutul de *voyeur*, el trebuie să urce prin icoana vizibilă spre originea privirii celeilalte, mărturisind și admitând astfel că este văzut de ea. Sinodul VII Ecumenic de la Niceea (sau Niceea II) formulează cu toată precizia cerută: „Căci pe cât de des sunt văzuți aceștia [Hristos, Fecioara, sfinții] printr-o întipărire iconică (*di' eikonikes anatyposeos horontai*), pe atât și cei care le contemplă pe acestea [icoanele] sunt îndemnați să-și aducă aminte de prototipurile lor (*ton prototypon*), să le dorească și, sărutându-le, să le aducă o venerație respectuoasă (*proskynesis*), dar nu o adevărată adorare (*latreia*), care potrivit credinței noastre nu se cuvine decât naturii divine”<sup>4</sup>. „Venerația respectuoasă” [închinarea] nu se confundă cu adorarea: aceasta din urmă privește o natură (reală), cea dintâi o privire (ireală, intențională); în fața icoanei nu e nevoie

---

<sup>4</sup> Niceea II, canonul 7, după Mansi, XIII, 378 sq. (Denziger, *Enchiridion Symbolorum*, n. 302). Texte grecești și latine cu o nouă traducere (de către M.F. Auzepy) în *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du Colloque international Nicée, Paris, 2-4 octobre 1986, édités par F. Bœspflug și N. Lossky, Paris, Cerf, 1987, p. 32-35.

de adorație, pentru că suportul vizibil și real (imaginea cu materialul său) nu merită ceea ce numai o natură divină (în Euharistie prin excelență) cere; e nevoie însă de venerație, cu alte cuvinte prin imaginea vizibilă trebuie să urcăm și să ne expunem contra-privirii invizibile a prototipului. Icoana nu se oferă pentru a fi văzută, ci pentru a fi venerată, pentru că astfel ne face să fim văzuți de prototipul ei. Icoana trebuie traversată de venerația privirii mele ca răspuns dat unei prime priviri. Lucru pe care Sinodul II de la Niceea îl descrie în mod exact reluând fericit formula Sfântului Vasile cel Mare: „Cinstirea dată icoanei străbate/trece (*diabainei, transit*) la prototipul ei”<sup>5</sup>. Astfel, învățătura despre icoană rupe în mod radical cu statutul imaginii, pentru că obiectului vizibil (care ajunge astăzi să excludă orice alt lucru) ea îi substituie un tranzit vizibil în care se încrucișează și se expun una în fața celeilalte două priviri, văzătoare [*voyants*], una văzută, alta vizată — cel puțin.

Rămâne să determinăm care anume imagini pot fi calificate drept icoane. Dat fiind că icoana e definită de o a doua privire care o privește în față pe prima, imaginea vizibilă nu o mai ecranează; dimpotrivă, ea se lasă străpunsă; dar în ea se încrucișează două priviri. Astfel, în mod paradoxal, suprafața vizibilă trebuie să se șteargă, sau cel puțin să șteargă în ea orice opacitate care ar întuneca intersec-tarea privirilor; icoana *slăbește* în ea imaginea, pentru a preveni orice auto-suficiență, auto-nomie, auto-afirmare. Icoana inversează logica modernă a imaginii: departe de a revendica echivalența ei cu lucrul afișându-se în slavă, ea își demachiază fața de iluziile magice [*prestiges*] ale vizibilului, pentru ca o transparență insensibilă să o facă efectiv translucidă contra-privirii. Icoana nu ne pretinde să o vedem, ci ne oferă faptul de a o vedea sau de a ne lăsa văzuți prin ea. Imagine înfrântă, slăbită, pe scurt străpunsă,

---

<sup>5</sup> *Despre Duhul Sfânt* XVIII, 45, PG 32, 149C, și ed. B. Pruche, „Sources chrétiennes” 17<sup>bis</sup>, Paris, 1968. p. 406, 7.

icoana lasă să se ivească prin ea o altă privire, pe care o face să se vadă. Ea se retrage în jurul evidenței invizibile pe care o dezvăluie totuși. De acum înainte întrebarea se formulează astfel: unde să întâlnim, în mod original, o imagine care să se debaraseze de propria sa vizibilitate pentru a lăsa ca în ea să străbată o altă privire? Răspunsul se impune: Sluga lui Iahve se lasă literalmente desfigurată (își pierde strălucirea vizibilă a feței Sale) ca să facă voia Domnului (care va apărea numai în faptele Sale). Sluga Își sacrifică fața — se lasă debarasat de „imaginea” Sa: „... precum mulți s-au spăimântat de El — așa de schimonosită Îi era înfățișarea Lui și chipul Lui atât fără de asemănare cu oamenii” (*Isaia* 52, 14; cf. *Psalmi* 21, 7). Ștergându-Și orice slavă de pe fața proprie, până la a-Și întuneca chiar și umanitatea Sa, Sluga nu lasă să se mai vadă în Ea decât faptele Sale: acestea decurg din ascultarea de voia lui Dumnezeu pe care o lasă să se arate: „Spune-voi numele Tău fraților mei; în mijlocul adunării Te voi lăuda” (*Psalmi* 21, 23). Renunțarea imaginii la ea însăși — condiția mutației ei în icoană — se realizează deci în ascultarea celui care-și pierde fața, renunță la vizibilitatea sa pentru a face voia lui Dumnezeu. Logica acestei slave paradoxale o desfășoară Hristos: „Și L-au scuipat în obraz și L-au bătut cu pumnii, iar unii Îi dădeau palme zicând: «Proorocește, Hristoase, cine Te-a lovit!»” (*Matei* 26, 67–68). De fapt, tocmai în momentul în care Hristos își pierde figura omenească El devine figura voinței divine: ceea ce se figurează în El nu mai e figura Sa omenească; pierzându-Și chipul, El dă chip unei sfințenii rămase invizibilă fără sipetul (iar nu ecranul\*) trupului Său. Când pe față slava se debarasează de orice imagine, trupul rămâne cel care, ascultând de o altă voință, arată acest altul însuși: „Jertfă și prinos n-ai vrut, dar mi-ai întocmit trup; ardere de tot și jertfă pentru

---

\* Alt joc de cuvinte în baza omofoniei dintre cuvintelor *écrin* („sipet”) și *écran* („ecran”) — TRAD.

păcat n-ai cerut. Atunci am zis: «Iată vin!» În capul cărții este scris despre mine, ca să fac voia Ta” (*Psalmi* 40, 7–9, după *Septuaginta*). În gesturile trupului care împlinește nu voia Sa, ci voia lui Dumnezeu, Hristos indică nu fața Sa, ci urma lui Dumnezeu. Figura Sa desfigurată se oferă astfel ca o transparență pentru ca în ea să ne privească privirea lui Dumnezeu. Înfrângerea imaginii care a avut loc o dată cu desfigurarea lui Hristos eliberează cea dintâi icoană: vâlul Veronicăi nu șterge o față vizibilă, ci kenoza\* oricărei figuri — kenoza imaginii, „chipul de rob” (*morphe doulou* — *Filipeni* 2, 7) — și lasă să apară urma invizibilului care ne privește în față.

## VI

Icoana vine deci din kenoza imaginii. Prima kenoză (cea a Logosului) permite întâia „icoană a Dumnezeului nevăzut”. În mod reciproc, Hristosul atestă faptul că ne oferă o autentică icoană a Tatălui (nu o simplă imagine de sine) prin kenoza voii Sale proprii predate Tatălui. Autoafirmarea imaginii, ca toate celelalte autoafirmări, nu cedează decât în fața unui abandon: tocmai pentru că icoana nu se dă pentru ea însăși, ci se debarasează de propriile sale iluzii magice [*prestige*], poate cere venerație — venerație pe care nu o confiscă, ci o lasă să treacă prin ea până la prototipul invizibil. Rămâne de înțeles felul în care paradigma teologică a unei kenoze a imaginii se poate traduce în principii estetice. Aici trebuic să ne mărginim la a propune câteva indicii în favoarea pertinentei estetice a unei icoane kenoze.

---

\* *Kenosis*, care în limba greacă înseamnă „golire, deșertare”, e termenul folosit de Sfântul Apostol Pavel în *Filipeni* 2, 7 pentru a desemna mișcarea de pogorâre a lui Dumnezeu spre om prin Întruparea și Crucea lui Iisus Hristos. În teologia patristică kenozei îi corespunde simetric mișcarea de urcare a omului spre Dumnezeu, așa-numita *theosis* sau „îndumnezeire” a omului în Hristos, Capul Bisericii — TRAD.



Pictura contemporană practică deja, cel puțin în anumite școli (*art minimal, arte povera, ready made* etc.), o sărăcire sistematică a spectacolului oferit privirii de către operă; pe de-o parte, poate fi vorba despre alegerea unor materiale foarte banale, adică vulgare (carton, ghips, ambalaje, diverse deșeuri etc.); pe de altă parte, poate fi vorba de renunțarea la invenția plastică, refolosind obiecte sau forme deja produse, cu alte cuvinte duplicându-le fără inovație, aproape la infinit. De unde și apariția non-obiectelor de artă care, în muzeu, decepționează până într-atât spectatorul, încât, cu plăcere sau nu, acesta trebuie să-și reconsidere relația de satisfacție și posesiune față de obiectul vizibil. Strategia acestor estetici vizează tocmai eliberarea privirii de imagine (decepția o întoarce înapoi spre spectator) și, totodată, a imaginii de privire (nulitatea vizibilului sustrage imaginea dorinței *voyeur*-ului), pe scurt urmărește să disocieze închiderea reciprocă a privirii și a imaginii una de către cealaltă. Fără îndoială, aici este vorba de o întâlnire de tendințe mai mult decât de o doctrină; la fel de neîndoielnic, sărăcirea imaginii nu merge, în școlile contemporane, până la a recunoaște o a doua privire care o privește în față pe prima prin ecranul vizibilului; nu e mai puțin adevărat că o strategie a imaginii sărace încearcă efectiv să redea privirii libera inițiativă și libertatea sa problematică.

Ne putem întreba dacă arta creștină n-a încercat oare, conștient sau nu, în fiecare din momentele în care ea a făcut realmente epocă, să practice o kenoză a imaginii; dacă nu tocmai respectul acestei kenoze o rânduiește (sau nu) spre Hristos. Ca imaginea să nu revendice nici o auto-suficiență, ci să trimită la un altul decât ea se poate realiza în mai multe feluri. Fie scobind ecranul vizibil cu o contra-privire reperabilă ca invizibilă (cum fac „icoanele”, sculptura romană și cea gotică). Fie prin deturnarea luminii, în afara funcției ei de luminare a prezentului, spre a asigna infinitul, invizibilul, intangibilul (ca în cupolele ba-

roce, Rubens etc.). Fie prin folosirea umbrelor și luminilor nu pentru a confirma formele vizibile, ci pentru a le confunda și dizolva în favoarea apariției indecise a spiritului invizibil (Caravaggio, Rembrandt, Le Nain). Ar putea fi menționate și alte dispozitive. Importantă e mai ales trăsătura lor comună: faptul că iluzia magică [*le prestige*] a imaginii sau a obiectului vizibil se sărăcește, se autolimi-tează, pentru ca venerarea să nu se raporteze la ea, la imagine, ci la prototipul, eventual vizabil prin el.

Dacă o asemenea sărăcie caracterizează arta creștină, de aici vom putea extrage un corolar surprinzător dar plauzibil: urâtenia, adesea indiscutabilă, a artei sulpiciene\* nu trebuie totuși să o descalifice. Căci așa cum remarcă într-o zi André Frossard, în fața unei *Fecioare* de Rafael se strigă „un Rafael!”, dar în fața unei *Fecioare* sulpiciene o recunoaștem pe Fecioara însăși. Mai mult decât „arta mare”, arta sulpiciană practică, așadar, sărăcirea imaginii și transferul venerării de la imagine spre original. Artă ei săracă (*arte povera*) involuntară o asigură cel puțin împotriva tentației de a confisca vreodată venerația în profitul imaginii, o apără, așadar, împotriva oricărei tiranii a imaginii. Acest paradox al artei sulpiciene nu este evident de ajuns pentru a compensa slăbiciunea evidentă a artei religioase din secolul XX; el explică cel puțin de ce tocmai, ba chiar mai ales contribuția unor artiști notabili n-a schimbat nimic din acest eșec. În capelele lor nu e nimic de recunoscut decât faptul că „e un Matisse!”, „e un Cocteau!”, — deci că e ceva de văzut, dar nu și pentru a ne ruga — pentru a fi văzuți; sau atunci trebuie să uităm că sunt „un Matisse” sau „un Cocteau” — trebuie să uităm vizibilul.

---

\* Artă vândută odinioară în cartierul Saint-Sulpice din Paris, care poartă numele episcopului de Bourges († 647) și totodată al unui ordin religios al Bisericii Catolice. Ea includea și opere realizate în stil neobizantin, promovate în cursul secolului XIX alături de alte stângace reproduceri ale artei medievale latine, într-un moment de resurrecție programată a artei sacre. Reabilitarea primitivismului și a simbolismului de către arta sulpiciană va influența în parte pictura profană a secolelor XIX–XX —  
TRAD.

Aceste capele își celebrează autorii, nu destinatarul — ele au funcția de simplii idoli, nu de icoane. Dacă urâtul nu oferă sfințeniei sipetul său cel mai bun (dar sfințenia nu se dispensează oare de orice sipet?), în schimb frumosul poate s-o ecraneze.

Unde anume se realizează deci în mod exemplar kenoză imaginii în beneficiul sfințeniei lui Dumnezeu? În liturghie. Liturghia propune evidenței un spectacol vizibil, care convoacă și eventual umple vederea, dar și auzul, mirosul, pipăitul, ba chiar și gustul. Ea desăvârșește orice estetică posibilă și poate deci să pară spectacolul total, mai mult decât opera, care de altfel o mimează și din care, prin *oratio*, și provine de altfel. Totuși, această apoteoză a imaginii rămâne ea însăși o iluzie, sau, cu titlu de iluzie, o deviație și o tentație. Fiindcă în actul liturgic celebrantul acționează *in persona Christi* — în numele lui Hristos și în rolul Lui: Hristos vorbește în citirile biblice, El se face văzut, atins, mâncat, respirat în Trupul Său euharistic. Orice liturghie Îl face să apară pe Hristos și vine de la El. Fără îndoială, faptul de a percepe, în fapt de a rata, celebrarea ca pe o „mare mesă” [*grand'messe*], cu alte cuvinte ca pe auto-celebrarea ideologică și strâmtă a unei comunități de interese, cultură sau putere, este mereu posibil. Dar aici este vorba despre pervertirea unei priviri deja în întregime câștigată de spectacolul idolatru și în mod hotărât închisă încrucișării sale de către o privire invizibilă. Oricine vede Liturghia euharistică ca pe un spectacol condamnă la idolatrie mai puțin Liturghia, cât se condamnă pe sine însuși, cu regret sau plăcere, puțin contează. Atitudinea privirii mele în fața Liturghiei decide atitudinea mea de ansamblu în fața încrucișării vizibilului de către invizibil. S-ar putea ca numai Liturghia să ne convoace încă la o asemenea decizie: să provoace judecata ultimă a oricărei priviri, care, în fața ei și numai a ei, trebuie fie să persiste încă în voința de a vedea un idol, fie să accepte să se roage. A mă ruga înseamnă aici: a lăsa cealaltă privire (sau celălaltul privirii)

să mă vadă. Singură Liturghia sărăcește destul imaginea pentru a o sustrage oricărui spectacol, pentru ca astfel să apară splendoarea pe care ochii nu o pot nici spera, nici suporta, dar pe care iubirea — revărsată în inimile noastre — o poate îndura.

Pentru a nu rămâne orbi — obsedați de inundația încă-pătânată a imaginilor înțepenite care ne zidește ochii —, pentru a ne elibera de tirania noroioasă a vizibilului, trebuie să ne rugăm — să mergem să ne spălăm la scăldătoarea Siloam. La scăldătoarea Celui trimis, Care n-a fost trimis decât pentru aceasta — ca să ne dăruiască vederea invizibilului.



# Prototipul și imaginea





## I

Dacă ar fi vorba să pretindem de la o imagine să facă vizibilă sfințenia Celui Sfânt, cine n-ar invoca mai degrabă iconoclasmul? Căci sfințenia Celui Sfânt prin excelență se marchează prin exceptarea ei de la orice determinare care i-ar slăbi necondiționatul și i-ar mărgini înfinitul. Cel Sfânt, pe care-L protejează imensa Lui separație, Se susține oricărei înțelegeri, atât a minții, cât și a simțurilor. „Nici carnea, nici sângele, nici vrerea bărbătească” (*Ioan* 1, 13) n-ar putea forța spre vizibilitate ceea ce „ochiul n-a văzut, urechea n-a auzit și la inima omului nu s-a suit” (*Isaia* 64, 3 = *1 Corinteni* 2, 9), tocmai pentru că pe acestea „Dumnezeu le-a gătit celor ce-L iubesc pe El” (*ibid.*). Dar cum anume poate pregăti Dumnezeu Însuși pentru vizibilitate ceea ce este invizibil pentru orice spectacol al propriei Sale slave? Tentația iconomahă nu încetează să renască și să seducă, în timpurile noastre fără îndoială mai mult decât în altele, pentru că ea reiterează obstinat o evidență pe cât de incontestabilă, pe atât de mărginită: nicio dată Cel Sfânt nu se percepe, pentru că doar vizibilul se vede, pe măsura spectacolului care este întotdeauna în acord cu puterile noastre. Or, orice spectacol nu accede la vizibilitatea sa decât supunându-se condițiilor de posibilitate ale obiectelor experienței vizuale, cu alte cuvinte unei

intuiții, inteligibile sau sensibile; și într-un caz și în celălalt, intuiția se măsoară ea însăși pe dimensiunile spiritului care o primește definindu-se, așadar, prin finitudine. Asupra acestei constatări fenomenologia e de acord cu filosofia critică: nici un fenomen nu intră în vizibilitatea unui spectacol, dacă nu se supune mai întâi condițiilor acestei vizibilități înseși: donarea către un spirit finit. Prin urmare, cea mai elementară pietate ar ține de această dilemă inevitabilă: fie Cel Sfânt se păzește ca atare, dar se refuză atunci oricărui spectacol vizibil — iar sfințenia lui Dumnezeu rămâne fără imagine și fără față; fie imaginea care-L livrează pe Cel Sfânt vizibilului nu-L abandonează decât ca pe o victimă ocării călăilor — iar imaginea, văduvită de orice sfințenie, împlinește o blasfemie obscenă. Sau invizibilul, sau impostura. Raportată la timpul nostru, alternativa iconomahă astfel schematizată dobândește o remarcabilă relevanță. Locuim — e o indiscutabilă trivialitate — într-o lume de imagini, unde de altfel însuși fluxul imaginilor ne despoaie poate de un sălaș în lume și de un acces la imagine. Această situație întărește suspiciunea iconoclastă: între toate aceste imagini, indefinit reînnoite fiindcă sunt absolut vane, uniform necuviincioase în virtutea banalității, ce spațiu virgin rămâne oferit eventualei vizibilități a sfințeniei? Dezlănțuirea imaginară nu ocupă oare orice posibilitate, până acolo încât să întunece, fără cea mai mică reținere, cea mai modestă rezervă unde să poată începe să apară, fie și numai în schița unei enigme, Cel Sfânt? Mai mult: dacă imaginile trebuie, ca acum, nu doar să se supună condițiilor de posibilitate ale experienței, ci să se conformeze și condițiilor punerii în spectacol, incompatibilitatea între sfințenie și cea mai mică imagine nu se va adânci într-un conflict de moarte? Dincolo de condițiile receptării sale (intuiție, finitudine), prin condițiile producției sale (spectacol, mesaj, difuzare) imaginea, de acum înainte regie, se erijează în mod nemijlocit și radical în idol — ba chiar revendică acest titlu. Or idolul nu conturea-

ză o oglindă invizibilă decât delimitând măsura primului vizibil pe care privirea noastră l-ar putea viza săturându-se în el, deci ultimul vizibil pe care l-ar putea suporta fără să slăbească; pe scurt, idolul face ca privirea văzătoare [*voyant*] să vadă în mod indirect amploarea propriei sale priviri prin oglinda unui spectacol extrem; se închide oricărui altul, pentru că închide privirea asupra originii sale finite. Întotdeauna într-o lume de imagini, deci de idoli, violența iconomahă va putea apărea drept unica apărare împotriva blasfemiei universale a spectacolelor — întâi de toate a celor ce pretind să etaleze în vizibilitatea noastră slava Celui Sfânt, pe care nimeni nu poate să-L vadă fără să nu moară.

## II

Fără îndoială, excesul imaginii nu caracteriza atât de mult epoca Sinodului II de la Niceea<sup>1</sup> cât o caracterizează pe a noastră. Totuși, acest Sinod ne oferă o decizie teoretică, a cărei genială îndrăzneală ne poate încă lumina, chiar mai mult decât suntem nevoiți să o luminăm, ca istorici, noi înșine. Dar prin și dincolo de travaliul hermeneutic asupra textului său, înțelegerea Sinodului II de la Niceea ne cere să ne lăsăm interpretați noi înșine cu ajutorul conceptelor sale fundamentale. Aceste concepte se ordonează toate după o decizie: dat fiind că imaginea, percepută după logica ei comună, conduce la dilema iconoclastă, sfîntenia Celui Sfânt ne cere, pentru ca să-I primim revelația în vizibilitate, să-I construim un model teoretic absolut diferit decât cel care conduce la idol — modelul icoanei. Ruptura dintre idol și icoană nu tolerează nici un compromis. Rămâne să degajăm fenomenologic prin ce anume scapă

---

<sup>1</sup> Ținut în 787 pentru a soluționa disputa iconoclastă. Prezentul studiu și-a avut locul în cadrul unui colocviu care celebra la *Collège de France* aniversarea a 1200 de ani de la acest Sinod.

icoana consecințelor catastrofice (iconomahe) ale idolului, cu alte cuvinte să precizăm în care și în ce limite canonul 7 al Sinodului II de la Niceea eliberează și pentru noi un acces al invizibilului la vizibil. Prima decizie se enunță astfel: „Definim cu toată dreptatea și rigoarea că, într-un mod apropiat de tipul vrednicei de cinstire și de-viață-făcătoarei Cruci (*paraplesios to typo tou... staurou*), trebuie înălțate (*anatithesthai, proponere*) [pentru Dumnezeu] sfintele și venerabilele icoane, [făcute] din culori, mozaic sau din oricare alt material...”<sup>2</sup>. Icoanele se opun astfel idolilor prin două calificări: mai întâi pentru că ele singure merită și pot pretinde venerația credincioșilor; apoi pentru că ele singure păzesc și manifestă o oarecare strălucire a sfințeniei Celui Sfânt. Înainte de toate, dezbaterea trebuie, așadar, să se concentreze asupra modului fidelității icoanei — care rămâne un obiect estetic făcut din materialele explicit menționate — față de slava Celui Sfânt. Cum anume se întemeiază această fidelitate?

Canonul invocă „un mod apropiat” care (în ciuda accentuării traducerii latine, *sicut [...] ita [...]*) nu trebuie înțeles ca o comparație și, încă și mai puțin, ca o similitudine: *paraplesios* indică aproximația, faptul de a se apropia de..., fără confundare, nici asimilare. Dar între ce termeni se joacă aproximația? Între *typos tou staurou*, semnul Crucii, pe de-o parte, și icoane, pe de altă parte. Ținându-ne de lectura cea mai neutră, am putea înțelege că de acum înainte cultul icoanelor trebuie restaurat ridicându-l aproximativ la treapta și demnitatea cultului Crucii. Dar (dincolo de faptul că doar cu anevoie *anatithesthai* poate fi tradus prin „restaurare”) această lectură ignoră un fapt esențial, chiar dacă în parte disimulat de către canon: pe de-o parte, Crucea e constant numită un „tip”, sinodul spunând de

---

<sup>2</sup> Canonul 7, după MANSI XIII, 378 s. (sau DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum*, n. 302); urmăm în mod esențial (deși uneori precizând-o) traducerea dată de CH. VON SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, Fribourg, 1976, p. 143 (altă referință *supra*, p. 96).

zece ori *typos tou staurou*<sup>3</sup>; pe de altă parte, icoana însăși primește în mod constant numele de *typos*; dacă nu i-l conferă în mod explicit, canonul îi sugerează acest nume, citând spre sfârșit principiul devenit normativ al Sfântului Vasile cel Mare: „Cinstea dată icoanei trece la prototipul ei, *epi to prototypon*”<sup>4</sup>: față de un *prototypon* icoana nu poate să nu apară ca un *typos*: „Prototipul este ceea ce este pus în icoană (*eikonizomenon*), și plecând de la care e produs derivatul. Dacă nu, în virtutea cărui lucru se închină poporul lui Moise în jurul Cortului care poartă icoana și tipul (*eikona kai typon*) celor ce sunt în cer?”<sup>5</sup>. Ioan Damaschinul gândește într-un mod foarte sistematic relația icoanei cu ceea ce ea arată conform posibilităților întipăririi: „[...] icoanele sunt [termenii] vizibili ai realităților invizibile și neîntipărite, [de acum înainte] întipărite în chip trupesc (*atypoton somatikos typoumenon*) spre a îngădui o cunoaștere nedeslușită”; pe scurt, icoanele sunt „întipăririle celor ce n-au întipărire, *typoi ton atypoton*”<sup>6</sup>. Ca și Crucea, icoana echivalează cu un *typos*. Canonul presupune această echivalență de statut tocmai pentru a întemeia teologic demnitatea icoanelor: și ele trebuie primite ca niște *typoi*, într-un mod apropiat de *typos*-ul prin excelență: Crucea.

Aproximația care apropie icoana — ca *typos* — de Cruce — la rândul ei *typos* — poate merge de altfel până la interpretarea directă a semnului crucii ca o icoană. Astfel, Ioan Damaschinul riscă pur și simplu o asimilare între

<sup>3</sup> DENZIGNER, n. 302 și 304, pe care îl vom completa prin versiunea latină (a lui Anastasie) a canoanelor Sinodului de la Constantinopol IV (869), Canonul 3: „[...] typus pretiosae crucis [...]” (Denzinger, n. 337). Vezi deja IUSTIN, *Prima apologie* 60, 3.

<sup>4</sup> DENZINGER n. 392, citându-l pe SFÂNTUL VASILE CEL MARE, *Tratatul despre Duhul Sfânt* XVIII, 45. Această formulă nu era o opinie teologică particulară, ci una din matricele fundamentale ale întregii doctrine iconodule, înainte și după Niceea II.

<sup>5</sup> *Despre credința ortodoxă* IV, 16, PG 94, 1169A. A se vedea de asemenea formule precum „[...] tip și icoană a ceea ce va veni [...]” (*Împotriva celor care defăimă sfințele icoane / Orationes contra calumniatores imaginum* [presc. Or.] III, 26, PG 94, 1345B).

<sup>6</sup> *Ibid.*, Or. I, 10, PG 94, 1241A și Or. III, 21, 1341A.



cele două *typoi*: „Căci adeseori, atunci când n-avem în minte pătimirile Domnului, văzând icoana răstignirii (*eikones stauroseos*) lui Hristos și aducându-ne aminte de patima mântuitoare, căzând în genunchi, venerăm nu materia, ci ceea ce este pus în icoană (*to eikonizomeno*)”; este vorba aici despre faptul de a venera alături de cruce ca *typos*, întipăritura, *ektypoma*, făcută accesibilă de o icoană. Și de a confirma statutul iconic, deci tipic, al crucii precizând că ea n-are nevoie de nici o reproducere a originalului său: „Căci în ce se deosebește o cruce care nu are întipărirea (*ektypoma*) Domnului de cea care o are?”<sup>7</sup>. — Astfel, definiția sinodală stabilește un prim punct al statutului icoanei: ea are rangul de *typos*, dar, la rândul lui, acest *typos* trebuie să fie înțeles prin aproximare a primului *typos*, acela al Crucii pe care a murit Hristos, așa cum ni-l fac accesibil crucifixul și toate icoanele Crucii. Icoana poartă, așadar, slava Celui Sfânt — „Căci icoana e triumf și manifestare”<sup>8</sup> — dar nu o poartă cu fidelitate decât testându-i un tip, și chiar numai tipul unui tip, *typus autem Crucis*. Înainte de icoană, primul *typos* se revelează în Cruce. Crucea realizează prima și în mod desăvârșit trăsătura caracteristică care distinge un tip de o imagine: *typos*-ul nu-și reproduce originalul după gradele similitudinii, ci se referă în mod paradoxal la un prototip mai mult desemnat decât arătat. Crucea nu oferă nici un spectacol și nici o imagine a lui Hristos; de altfel, ea nu seamănă cu El mai mult decât se deosebește de El; pur și simplu, ea întreține cu Hristos un raport care nu este nici de asemănare, nici de neasemănare. Cel pe care-L expune vederii tuturor se deosebește așa-zicând în mod vizibil de El Însuși; născut drept „cel mai frumos dintre copiii oamenilor” (*Psalmi* 45, 3), El

<sup>7</sup> Despre credința ortodoxă IV, 16, PG 94, 1172B. A se vedea de asemenea frumoasa invectivă: „Căci dacă venerez icoana Crucii făcută dintr-o materie oarecare, nu voi venera icoana Celui Răstignit și a Celui care arată crucea mântuitoare!” (*Or.* II, 19, PG 94, 1305B).

<sup>8</sup> *Or.* II, 11, PG 94, 1296C (cf. *Or.* III, 10, 1033A).

moare „[...] vierme, iar nu om” (*Psalmi* 22, 7), în așa fel încât „nu are înfățișare omenească” (*Isaia* 52, 14). Pe Cruce Hristos nu mai întreține cu El Însuși decât un raport tipic, în afară de orice similitudine sau neasemănare. Nicio dată imaginea, ca atare, nu e atât de radical descalificată ca atunci când, departe de a-și lăsa slava să inunde întreg spațiul vizibil într-o permanentă și nelimitată transfigurare, Fața absolută se lasă spoliată nu numai de fața Sa divină, ci și de ultima față umană (fiindcă nici unul dintre noi n-ar vrea să aibă drept față ceea ce oamenii i-au făcut lui Iisus). Pe spânzurătoarea Crucii nu se expune în public decât ceea ce este cu neputință de numit, ceea ce n-are nume în nici o limbă (acesta e motivul pentru care Pilat a trebuit să mobilizeze nu mai puțin decât trei idiomuri pentru a-L putea identifica). Hristos omoară pe El imaginea, pentru că sapă în El un abis lipsit de măsură între aparența și slava Sa. Descalifică definitiv cea mai mică pretenție a unei imagini de a produce sau reproduce orice ar ține de slava originii împlinind astfel — în chiar sânul Întrupării Sale, prin ea și nu în ciuda ei — interdicția vechi-testamentară: „Să nu-ți faci nici un idol (*eidolon*) și nici un fel de asemănare (*homoïoma*) a nici unui lucru din câte sunt în cer, sus și din câte sunt pe pământ, jos” (*Ieșirea* 20, 4). În acest fel „întipărirea cinstitei și de-viață-făcătoarei cruci” (*typos tou timiou kai zoopoïou staurou*) își merită din plin calificativele; își atestă cinstea (*timios*) destituind din el idolatria; dă viață (*zoopoios*) izbăvindu-ne.

Dar, împlinind *typos*-ul prin excelență, oare Crucea nu interzice, în mod nemijlocit, orice alt *typos*? Și aceasta din două motive: Crucea ne dă o figură a lui Hristos numai sub paradoxul care-i ascunde slava, deci Îl sustrage vizibilității; apoi, Crucea, refuzând pentru ea însăși orice similitudine, nu poate asigura prin similitudine nici măcar în mod „aproximativ” alte *typoi*, deci alte icoane. Interpretarea Crucii ca *typos*-ul prin excelență n-ar trebui oare să conducă la o descalificare iconomahă a oricărei alte imagini a lui Hris-

tos? Mai mult, întrucât orice *typos* trimite la un *prototypon*, nu s-ar cuveni oare să respingem atât icoanele, cât și Crucea însăși? Această obiecție nu este una tare decât în aparență, mărturisindu-și imediat slăbiciunea: ea se mișcă în întregime în orizontul similitudinii, pentru că plecând de la non-similitudine trage concluzii asupra purei neasemnări, iar de la neasemnare trage concluzii asupra ilegimității oricărei imagini. Or, întreaga problemă pe care deschide *typos*-ul Crucii (și, prin urmare, alte *typoi* eventuale) se reduce la întrebarea: poate o imagine să rămână legată de un prototip într-un raport reglementat, fără să asculte totuși de exigențele și legile mimeticii? Or, mimeticii icoanele îi substituie o aproximare (*paraplesios*) față de prototip; pentru a o înțelege, se cuvine deci să vedem dacă și cum *typos*-ul prin excelență — Crucea — se raportează în mod aproximativ la eventualul său prototip. Fiindcă icoana face ca Hristos să fie văzut în sfințenia Sa doar în modul în care Crucea face să fie văzută — face vizibilă — sfințenia dumnezeiască a lui Hristos. Problema se reduce deci la întrebarea: ce anume face să fie văzut în mod efectiv Crucea? Oferă ea *typos*-ul unui prototip?

Asamblare a două bucăți de lemn într-o spânzurătoare, Crucea nu dă, ca atare, nimic de văzut, nici cea mai mică sfințenie, nici cea mai mică divinitate — ci numai un trup de om pe care puteam foarte bine să-l fi văzut deja înainte să fi fost trimis la moarte. Ca atare, Crucea nu produce nici un spectacol nou: nici trupul muribund, nici răstignirea infamantă nu adaugă ceva vizibilului disponibil până atunci. Pentru toți gură-cască și pelerinii care urcau spre Ierusalim, condamnații care agonizau pe cruce nu ofereau — era asprimea vremurilor — fără îndoială decât un spectacol în cele din urmă banal și comun; soldații romani trebuia să disperseze mulțimile îngrămădite cu un „Circulați, nu-i nimic de văzut!” încă și mai verosimil decât intenția de a „da un exemplu”. Existau totuși spectatori, unii pentru a înjura, alții pentru a deplânge; desigur, dar se comportau ei oare

exact ca niște spectatori? Nu, întrucât înaintea aceleiași sinistre priveliști comportamentul lor diferă: chiar dacă văd același vizibil, nu detectează în el aceeași evidență. Sau, mai degrabă, în același vizibil ei recunosc, după semne diferite, sensuri diferite, la fel de invizibile, chiar dacă dau o formă și organizează întreg acest vizibil. Pe dușmani și necredincioși sensul invizibil îi face să recunoască eșecul unui fals Mesia, pe cei compătitori îi face să recunoască moartea unui drept abandonat atât de Dumnezeu, cât și de oameni; în sfârșit, și mai cu seamă, sensul invizibil îl face pe „centurionul care stătea în fața Lui” să recunoască în Hristos mort — acest non-spectacol vizibil al unei vieți expirate — „cu adevărat pe Fiul lui Dumnezeu” (*Marcu 15, 39 = Matei 27, 55*). Centurionul vede (*idon*) ceea ce văd cu toții — același sinistru spectacol vizibil — și totuși numai el recunoaște în acesta semnul vizibil al unui Dumnezeu invizibil; el interpretează acest cadavru ca pe un semn al lui Dumnezeu, mai mult: drept ceea ce este Dumnezeu; această tranziție nu ține de o iluzie, ci de o hermeneutică pe care orice vedere, chiar și cea mai profană și mai banală, o implică deja; numai că aici ea atinge paroxismul, până la paradox; fiindcă niciodată distanța între sensul invizibil și spectacolul efectiv invizibil nu sare atât de mult în ochi ca atunci când e vorba de a trece de la acest cadavru epuizat la slava Dumnezeului Celui Viu. Dacă totuși centurionul trece o asemenea prăpastie, e pentru că își asigură interpretarea pe Crucea însăși, sau mai degrabă pe funcția ei de *typos*: aceasta aduce până în vizibil întipărirea și marca invizibilului; cadavrul lui Iisus poartă stigmatul Dumnezeului Celui Viu. Desigur, invizibilul nu se oferă aici într-un spectacol vizibil tuturor în mod nemijlocit și fără mijlocirea unei hermeneutici, ci se dă spre a fi recunoscut printr-un anumit lucru vizibil pe care-l investește în mod supraabundent și ca pe semnul fără rest al întipăririi sale. Nici înainte, nici după, nici în timpul Crucii, pentru a-L contempla pe Hristos ca atare —

ca Fiu al Tatălui — n-a fost vreodată de ajuns vederea lui Iisus din Nazaret<sup>9</sup>; în *acest* spectacol vizibil, în această față și în această siluetă, în aceste gesturi și aceste cuvinte, trebuie să recunoaștem întotdeauna întipărirea fără egal și definitivă pe care sfințenia invizibilă o impune vizibilității comune, *typos*-ul în care și drept care Dumnezeu binevoiește să Se facă văzut și, de asemenea, atunci când este prost văzut, vrea să Se facă cunoscut, dar și nerecunoscut. *Typos*-ul Crucii — semnul Crucii — poartă întipărirea în care Cel Sfânt invizibil se dăruiește cu o reținere invers proporțională cu abandonarea aici a strălucirii nemijlocite a slavei Sale. Marca iremediabilă a invizibilului în vizibil ia deci figura Crucii.

De ce tocmai a Crucii? Pentru că *typos*-ul în care se coboară sfințenia invizibilă trebuie să se acomodeze cu ceea ce îi oferă în schimb vizibilul: și atunci *typos*-ul primește întipărirea invizibilului *ad modum recipientis* [în modul primitorului]. Or, istoria oamenilor se confundă cu istoria crimei și a urii împotriva lui Dumnezeu și a celui nevinovat; prin urmare, vizibilul nu poate primi în el întipărirea invizibilului decât în modul propriei sale uri ucigașe față de invizibilul însuși — în modul refuzului, până la omor. În această luptă, invizibilul rămâne inocent: prin urmare, nu el este cel care va întipări cu forță vizibilul ca și cu un fier roșu; din contră, vizibilul e cel care va întipări invizibilul cu o lovitură ucigașă; și dacă invizibilul primește totuși o întipărire, aceasta nu va fi decât într-un grad secund: întipărirea de neșters a sângelui celui nevinovat, a sângelui celui invizibil, marcat, primul, de ura pe care i-o dedică vizibilul. *Typos*-ul, marca invizibilului asupra vizibilului

---

<sup>9</sup> Episodul din *Matei* 13, 53–58 marchează nu numai distanța între cunoașterea lui Hristos (după trup) și recunoașterea Lui (după duh), ci mai cu seamă faptul că invizibilul traversează în mod absolut vizibilul însuși. În acest sens orbirea ucenicilor în drum spre Emaus (*Luca* 24, 17 și 25) descrie situația hermeneutică a oricărei priviri necredincioase în fața icoanei. Ar rămâne, evident, de precizat diferența între nerecunoașterea Euharistiei (prezență substanțială) și cea a icoanei (prezență intențională).

va etala mai întâi semnul ucigaș pe care vizibilul îl aplică invizibilului care-l iubește: pe scurt, rănila lui Hristos pe cruce. Pentru a recunoaște sfințenia și inocența Dumnezeului invizibil, omul dispune de acum înainte de un semn vizibil — rănila pe care le-a aplicat trupului lui Dumnezeu. Astfel apare *typos*-ul Crucii: nu o imagine sacră care imită divinul și se etalează într-un spectacol, ci întipărirea primită în mod paradoxal de invizibil în rana evidentă pe care i-o face vizibilul. Lovitura de lance dată în Hristosul vizibil a făcut să se ivească din El tipul invizibilului. Astfel, dacă nu e autorizat decât plecând de la o singură ocurență a cuvântului *typos* în Evanghелиi, totuși acel *typos tou staurou*, pe care Niceea II asigură icoana, regăsește însă în ele tocmai moartea pe cruce: „Deci i-au zis lui [lui Toma Geamănul] ceilalți ucenici: «Am văzut pe Domnul!» Dar el le-a zis: «Dacă nu voi vedea în mâna mea întipărirea cuielor (*typon ton helon*), nu voi crede»” (Ioan 20, 25). Întipărirea cuielor nu s-ar fi putut niciodată înscrie în mâini — aproape ca niște găuri de invizibil în intimitatea cârnii vizibile —, dacă sfințenia Celui Sfânt n-ar fi consimțit mai întâi să îndure întipărirea refuzului ei de către ura oamenilor. La rândul său, întipărirea acestui refuz n-ar fi putut fi nici ea gândită, dacă sfințenia invizibilă n-ar fi acordat mai întâi vizibilului harul de a-l expune înaintării sale. Prin urmare, icoana nu-și găsește logica și unica legitimitate decât repetând, de astă dată între fața lui Hristos Cel înviat și diversele materiale („[...] culori, mozaic sau orice altă materie [...]”), și cu o aproximație ireductibilă (*paraplesios*), paradoxul recunoașterii fără spectacol care vede instrumentul vizibil al torturii drept sfințenia invizibilă a Unuia Viu, Care însă moare pe cruce. O asemenea repetiție se rupe aici de orice imitație, fiindcă aceasta merge de la vizibil la vizibil prin asemănare, pe când aceea merge de la vizibil la invizibil prin recunoaștere.

Considerarea Crucii drept un *typos*, iar nu drept un simplu obiect de spectacol, nepretinde astfel să vedem



(deci să recunoaştem şi să mărturisim) în întipăririle făcute pe trupul Său stigmatul invizibilului atestat de păcatul oamenilor; spânzurătoarea nu etalează decât un cadavru care, din punct de vedere mimetic, nu seamănă cu nimic, dar Crucea, ca semn al crucii, oferă posibilitatea de a mărturisi, după o logică tipică, pe Fiul lui Dumnezeu. Astfel, din spectacol Crucea devine icoană. Pe acest model şi repetând această tranziţie hermeneutică, putem determina (în mod „aproximativ”) icoana — fireşte, aici, instrumentul vizibil al recunoaşterii e furnizat de diverse materiale („[...] culori, mozaic şi orice altă *hyle*”) iar nu de lemnul spânzurătorii; în ambele cazuri însă invizibilul rămâne sfinţenia Celui Sfânt şi slava Fiului. Icoana obişnuită nu imită, aşadar, Crucea mai mult decât imită Crucea sfinţenia invizibilă; icoana comună repetă tranziţia de la vizibil la invizibil care face din Cruce semnul slavei Celui Sfânt. Aşa cum, în *typos*-ul extrem pe care-l oferă urma cuielor, Toma L-a recunoscut pe Domnul său, tot aşa credincioşii pot recunoaşte pe Domnul lor în întipăririle vizibile pe care le trasează lucrătorii. În ambele cazuri nu trebuie să vedem vizibilul ca pe un spectacol, ci trebuie să evidenţiem urma pe care o consemnează în el trecerea invizibilului. Astfel, icoana nu poate fi contemplată cu cinste decât de o privire care o venerează drept stigmat al invizibilului. Singură rugăciunea poate urca astfel (după o logică tipică) de la vizibil la invizibil, în timp ce spectatorul nu poate decât să compare (în mod mimetic) vizibilul cu vizibilul. Sfinţele, sfinţilor!: numai rugăciunea traversează icoana, pentru că numai ea îi cunoaşte funcţia de *typos*.

### III

Recunoaşterea, fără imitare, în *typos* a Celui care se întipăreşte cu el n-ar putea desigur pretinde să-l consemneze în această întipărire însăşi. *Typos*-ul, chiar şi cel al Crucii,

nu atrage în el cu nimic invizibilul, ci, printr-un efect de perspectivă inversă<sup>10</sup>, nu încetează să se lase atras de acesta. Urmează de aici a doua caracteristică pe care Sinodul II de la Niceea a fixat-o icoanei: și anume aceea de a recunoaște și mărturisi sfințenia realității a cărei întipărire o poartă. Or, sfințenia nu rezidă nici în icoane și nu locuiește nici în Cruce în modul unui spectacol vizibil printre altele. Ca și *typos*-ul Crucii, *typos*-ul icoanei își datorează sfințenia în mod tranzitiv lui Hristos; dar Hristos Însuși își datorează sfințenia invizibilă faptului că retrimite în permanență și total spre Tatăl invizibil; Tatălui Său invizibil își dă în mod vizibil duhul Său (*paredoken to pneuma* — Ioan 19, 30) ca Unuia Care este singurul și unicul Sfânt. Tocmai prin această trimitere El realizează într-adevăr titlul de „Sfânt al lui Dumnezeu” (*Marcu* 1, 24 = *Ioan* 6, 69): Hristos nu-și atestă dreapta Sa sfințenie decât atestând sfințenia unică a Tatălui; nerevendicându-și niciodată propria sfințenie sau propria slavă, deci predându-le în mod absolut Tatălui, El revelează faptul că se predă sfințeniei pentru a fi slăvit; Hristos accede la sfințenie debarasându-se de ea în profitul Tatălui, astfel că de acum înainte orice sfințenie se realizează în transferul ei de către ea însăși spre Cel Sfânt invizibil. Crucea nu poartă *typos*-ul sfințeniei decât în măsura în care exemplifică acest transfer. De acum înainte devine limpede faptul că icoana obișnuită nu poate merita o oarecare strălucire a slavei Celui Sfânt decât în măsura în care retrimite orice sfințenie spre Cel a Cărui întipărire o poartă vizibil „în mod aproximativ”, așa cum Crucea poartă întipărirea retrimiterii de către Hristos a întregii sfințenii spre Altul decât El Însuși, Tatăl. Icoana repetă, în gradul cel mai răspândit, retrimiteria

---

<sup>10</sup> „S-a observat, de exemplu, pe drept cuvânt felul în care în nișa de la Daphni, în care e reprezentată Schimbarea la Față, efectul perspectivei inverse pare să-l facă pe Hristosul Slavei reprezentat între adorarea lui Moise și a lui Ilie, să înainteze în întâmpinarea noastră”, L. BOUYER, *Vérité des icônes. La tradition iconographique chrétienne et sa signification*, Critérion, Limoges, 1987<sup>1</sup>, Paris, 1990<sup>2</sup>, p. 34.

sfințeniei spre Cel Sfânt; și numai această retrimiteră atestă sfințenia Celui care se despoaie astfel de sfințenie. În umilința istoriei și a spațiilor, icoana desfășoară astfel unicul act de retrimiteră, care, realizat pe Cruce, revela în mod iconomic retrimiteră originară a Fiului spre Tatăl în Duhul Sfânt, potrivit teologiei veșnice. Numai logica acestei retrimiteri califică în sfințenie o icoană: fie ea făcută de mână omenească, fie ea Fiul, „icoana Dumnezeuului invizibil” (*Coloseni* 1, 15)<sup>11</sup>. Retrimițând — mai bine: retrimițându-se — spre unicul Sfânt, icoana se realizează renunțând definitiv la pretenția de a imita pe Cel Sfânt căruia I se predă; dacă i-ar reveni totuși o potriveală, aceasta ar fi printr-un har nemeritat și în virtutea unei comuniuni de voințe, niciodată prin suficiența unei corespondențe intrinseci; fiindcă întotdeauna imitația încearcă să răpească unui model oricât de puțin din perfecțiunea sa pentru a se slăvi cu ea pe cât e cu putință; dar icoana n-are în sine nimic pe care să nu-l fi primit. Prin asceză estetică, ea renunță la rivalitatea mimetică a slavei; în timp ce în imitare cu cât imaginea derivată e mai perfectă, cu atât mai puțin depinde de slava modelului său, până colo încât autarhia tangențială a slavei o conduce în mod inevitabil la autoreferința unui idol, icoana, din contră, nu se slăvește decât cu faptul că remite orice slavă spre invizibil. Iconoclasmul critică

---

<sup>11</sup> Determinarea lui Hristos ca icoană a Dumnezeuului invizibil e nemijlocit admisă drept fundament al întregii doctrine iconodule, de exemplu după IOAN DAMASCHINUL: „Întâia icoană — după natură și fără nici o deviere — a Dumnezeuului invizibil este Fiul Tatălui” (*Or.* III, 18, PG 94, 1340A); plecând de la această echivalență perfectă a formei între Tatăl și Fiul (vezi VASILE CEL MARE, *Despre Sfântul Duh* XVIII, 45), devine licită degajarea după o parallaxă crescătoare a *typoi*-lor și a altor genuri de icoane: „cea de care S-a slujit Dumnezeu” (mai exact „Iemnul crucii” și „cucile”), evangheliile și instrumentele de cult, icoanele în sens comun, în sfârșit aproapele nostru, apoi autoritățile civile și autoritățile private. Astfel, cu titlu de „icoană vic a Dumnezeuului invizibil” (IOAN DAMASCHIN, *Or.* II, 15, PG 94, 1301), de „icoană vic, sau mai bine de viață în sine (*autoousa zoe*)” (VASILE CEL MARE, *Contra lui Eunomiu* I, 18, PG 29, 552B), sau de „icoană naturală” (TEODOR STUDITUL, PG 99, 501A), Hristos determină regulile oricărei icoane și condițiile sale de validitate. Singura imitație pe care o poate revendica icoana comună ar fi deci, împotriva mimeticii estetice, *imitatio Christi*, cea care reglementează mai întâi viața oricărui credincios.

presupusa derivă idolatră a icoanelor pentru că se încapă-  
 țanează să le interpreteze după logica similitudinii și a ri-  
 valității mimetice, fără a bănuî — sau accepta — vreodată  
 că *typos*-ul rupe fără cale de întoarcere cu imitarea unui  
 original. Icoana nu reprezintă, ea prezintă, nu în sensul că  
 produce o nouă prezentă [*présence*] (ca pictura), ci în sen-  
 sul că face din orice sfințenie un dar [*présent*] adus Celui  
 Sfânt. Icoana se ordonează spre sfințenie nerevendicând-o  
 niciodată doar pentru ea însăși. Și, pentru că sfințenia se  
 dezvăluie în rugăciunea pe care o retrimite invizibilului, va  
 trebui să spunem împreună cu Sinodul II de la Niceea că  
 „pe cât de des sunt văzuți aceștia [Hristos, Fecioara și sfin-  
 ții] printr-o întipărire iconică (*di' eikonikes anatyposeos*  
*horontai*), pe atât și cei care le contemplă sunt împinși  
 (*dianistantai*) să le dorească și, sărutându-le, să le aducă  
 o venerație (*proskynesis*) respectuoasă, iar nu o adevărată  
 adorare (*latreia*), care potrivit credinței noastre nu se cuvi-  
 ne decât Naturii divine”<sup>12</sup>. Icoana admite și reclamă vene-  
 rația, dar în același timp se sustrage oricărei idolatrii, și  
 aceasta din două motive.

Mai întâi, această venerație nu se confundă cu o adora-  
 ție; cum adorația se cuvine în exclusivitate Naturii divine,  
 de aici trebuie să tragem concluzia că icoana nu pretinde  
 nici să reprezinte, nici mai cu seamă să constituie Natura  
 divină; ceea ce echivalează cu a spune, urmând distincțiile  
 patristice comune, că ea nu vizează decât persoana (*hypos-  
 tasis*) și fața (*prosopon*) lui Hristos<sup>13</sup>. Întruparea, care ofe-

<sup>12</sup> DENZINGER, n. 302.

<sup>13</sup> Vezi, de exemplu, TEODOR STUDITUL: „Prototipul nu se găsește în icoană du-  
 pă fire [...]. ci după asemănarea ipostasului” (*Antireticul* III, 3, PG 99, 420A). Sau:  
 „[...] sunt două lucruri, icoana și prototipul, iar diferența lor nu stă în ipostas, ci se  
 face după definiția substanței” (*Ep.* 212, *ibid.*, 1640A). Trebuie subliniat faptul că  
 „imaginea este pur relațională” și că „prezența sa este intențională, pneumatică”  
 (CH. VON SCHÖNBORN, *L'Icone du Christ*, *op. cit.*, p. 209 și 224). Cum ipostasul se  
 concretizează în față (*prosopon*) și fața însăși face cele două naturi să aibă comuniune  
 prin unirea celor două voințe, meditația la icoană, în calitate de *typos* al feței, trebuie  
 făcută în modul unirii unor voințe: rugătorul își unește voința cu voințele unificate  
 ale lui Hristos repetând unirea voinței umane cu voința divină realizată de Hristos.

ră persoana lui Hristos și Natura divină, nu prelungește prezența acestei naturi decât în Euharistie, unde nici o față nu le însoțește, și, reciproc, tot ea face legitimă icoana, față perpetuă a lui Hristos în așteptarea întoarcerii Sale, fără a o însoți în mod sacramental de Natura divină. Această ră-sucire a Economiei divine interzice tocmai primejdia idolului: niciodată Biserica nu poate identifica natura și fața ipostatică a Hristosului său într-un singur act liturgic cedând astfel tentației ultime de a-L evoca ca pe un demon pe care l-ar domina. De unde importanța faptului de a nu acorda icoanei comune calificativul de sacrament. Icoana ține, așadar, strict de legitimitatea ei paradoxală de *typos*: semn și nu natură a invizibilului — figură la distanță a invizibilului, tocmai pentru că invizibilul o marchează cu întipărirea lui dintr-o parte într-alta.

Apoi, refuzând adorația în favoarea unei simple venerații, icoana realizează prin însuși acest fapt retrimiteră acestei venerații spre invizibilitatea Celui singur Sfânt. Icoana nu încetează să (se) retrimită spre *typos*-ul crucial al lui Hristos, pentru a avertiza, prin faptul că transmite venerarea spre Hristos, nu numai asupra faptului că nu este în natura sa Hristos, ci, mai cu seamă, că funcția ei e doar aceea de a-i ajuta pe credincioși să-și dea venerarea numai lui Hristos; icoana se proclamă pe sine însăși slugă netrebnică a unei venerații care nu o atinge, dar în fața căreia ea se șterge până la transparentă. Icoana nu este idolul lui Hristos tocmai pentru că (se) retrimite spre El: *typos*-ul desemnează numai și numai *prototypon*-ul său. Pentru a preciza centrul de greutate al „amintirii prototipurilor (*prototypon*)”, Sinodul II de la Niceea citează celebra formulă a Sfântului Vasile cel Mare: „Cinstirea dată icoanei se transferă (*diabainei*) prototipului”<sup>14</sup>. Ce prototip merită

---

<sup>14</sup> VASILE CEL MARE, *Despre Duhul Sfânt* XVIII, 45, care depinde de *Epistola* 38, 8 (atribuită lui Vasile cel Mare, în realitate aparținând lui GRIGORIE AL NYSSEI), PG 32, 340A-C, și, între alții, ATANASIE CEL MARE, *Contra arienilor* III, 5, PG 26, 332A-B. Vezi *supra*, p. 97 și 111.

ca icoana să se exileze? Canonul 7 răspunde numaidecât: „[...] cel care venerează o icoană venerează în ea ipostasul Celui ce se întipărește în ea”. Negându-se ca imagine imitatoare, icoana accede la persoana celui alt ca atare; vizibilul nu deschide spre un alt vizibil, ci spre altul vizibilului — Sfântul invizibil. Icoana nu luptă prin imitație împotriva nici unui original, ea accede la invizibil neîncetând a se transgresa pe sine însăși, potrivit paradoxului lui *anatyposis*. În icoană, privirea merge de-a lungul ei însăși spre o privire invizibilă care o privește în față din slavă.

#### IV

Icoana se smulge logicii mimetice a imaginii prin aceea că se realizează întreagă în referința sa la un prototip — și încă la un prototip invizibil. Această definiție se expune totuși unei obiecții imediate: invizibilitatea prototipului poate asigura oare vizibilitatea icoanei? Renunțând la relația de similitudine, prototipul nu abandonează oare icoana vizibilității comune și lipsite de pretenții? De unde a doua obiecție: dacă venerarea trebuie să traverseze icoana vizibilă pentru a se referi la invizibilul prototipului, nu s-ar cuveni atunci ca ea să se dispenseze de un atare intermediar, ambiguu și fără îndoială înșelător, pentru a trece direct la capătul ei? Ipoteza venerației an-iconice a unui original nesensibil ne reîntoarce la, și, prin urmare, regăsește ispita unui raport mimetic între două spectacole omogene; și unul și celălalt opun icoanei o reacție iconomahă încă și mai puternică decât cea pe care a condamnat-o Sinodul II de la Niceea, pentru că strânge întreaga istorie a metafizicii luată în cele două extreme ale sale: Platon și Nietzsche; ceea ce metafizica opune icoanei nu e nimic altceva decât propria sa aporie în fața secretului invizibil al vizibilului.

Potrivit instaurării realizate de Platon, ceea ce suntem tentați să înțelegem drept icoană n-are decât o funcție de



adaos, venit ulterior să dubleze ceea ce este: această imagine ulterioară (*hysteron gegonos eidolon* — *Republica* II, 382c) copiază sub acțiunea tardivă a lucrătorului (pic-tor, artizan, meșteșugar etc.) ceea ce este (lucrul existând în afara cauzelor sale); sau mai bine zis, acest produs du-blează astfel o primă dublare, cea pe care lucrul existent o impune acelui ceva pe care lucrătorul trebuie să-l aibă deja în mintea sa: modelul ideal, „forma... care spunem că este ceea ce este patul” (*to eidos [...] ho de phamen einai ho esti kline* — *Republica* X, 597b), cu alte cuvinte esența și figura pură a lucrului ce urmează abia să sosească, patul care singur este în natură (*he en te physei ousa* — *ibid.* 597b). Urmând exemplul ales de Platon, există trei feluri de paturi: patul *ontos*, singurul real, insensibil și totuși evident; apoi patul individual, efectiv, vizibil, care imită deja patul insensibil; în sfârșit imitarea imitației, imaginea patului pictată de către artist. Aici logica imitației face să sporească vizibilitatea în mod direct proporțional cu sensi-bilitatea, prin urmare invers proporțional cu adevărul și realitatea. Accesul la ființarea originară și esențială pre-tinde anularea intermediarilor sensibili și vizibili ca tot atâ-tea filtre deformatoare (literalmente: care combat forma, „eido-mahe” ca să ne exprimăm așa), ale căror culori din în ce în ce mai bogate nu fac decât să întunece lumina an-terioară; prin urmare, evidența invizibilă nu va reapărea decât veștejind cu albul ei strălucirea lucrurilor și a imagi-nilor. Atunci când definea opera de artă drept „semn al ideii” („*Zeichen der Idee*”, *Enciclopedie*, § 556), Hegel radicalizează încă și mai mult decizia platonice; fiindcă astfel arta se mărginește la a prezenta în sensibilul intuiției (deci în abstract) ceea ce nu se descoperă în și prin sine decât în raționalitatea realizată a ideii (singura concretă); arta asigură un acces mediat, provizoriu și mimetic la in-vizibilul purei inteligibilități. Astfel, în cele două figuri dominante ale realizării ei dogmatice, metafizica se mărtu-risește iconomahă: imaginea imită originalul care singur

este; ea rămâne sensibilă (deci estetică) față de originalul singur inteligibil, deci nesensibil și invizibil (știință și cunoaștere absolută); povara slavei trebuie raportată direct la original, părăsind imaginile ca pe niște simpli idoli. Originalul anulează (cel puțin la capăt) imaginea: echivalent al inteligibilului, invizibilul șterge orice imagine sensibilă a evidenței sale, așa cum lumina zilei orbește un film fotografic expus gol. Iconomahă, metafizica condamnă imaginea la rangul unui idol.

Dar noi nu mai aparținem epocii dogmatice a metafizicii; noi trăim timpul nihilismului, în care metafizica se desăvârșește tot în modul unei dispariții. Ivit din platonism și continuat până la Hegel, dispare oare iconoclasmul în epoca a ceea ce Nietzsche definește drept răsturnarea platonismului și devalorizarea tuturor valorilor? Din contră, trebuie să recunoaștem că niciodată statutul idolatru al imaginilor nu și-a atins atât de mult ultimele consecințe ca o dată cu Nietzsche. Mai multe argumente stabilesc acest lucru.

Mai întâi Nietzsche contestă faptul că un original, inteligibil și nesensibil, ar precede și reglementa sensibilul ca pe o realitate reductibilă la rangul de imitație; fiindcă presupusul original își menține puritatea cu prețul unor negații atât de complete încât nu-și mai poate atesta realitatea: nici vizibil, nici efectiv, nici eficace, el se epuizează într-o umbră a realității de care fuge crezând că o precedă; dar această „lume-dindărătul lumii” [*arrière-monde*] este oare imitată de ceea ce o numește imaginea ei? Sau nu cumva, dimpotrivă, ea este cea care o imită și, dintr-o lovitură, o degajează ca pe unica realitate efectivă? Raportul inegal între original și imagine rămâne, dar se inversează: numai imaginea este, numai ea merită slava și ea singură dă seama de inexistența originalului. Să remarcăm deja că, deși inversat, raportul de rivalitate mimetică continuă să rămână valid: mai mult, însăși această răsturnare confirmă faptul că el domină întreaga dezbatere asupra vizibilului și invizibilului. Trebuie oare ca de aici să tragem concluzia

că, eliberându-se de sub jugul originalului său, imaginea scapă de statul de idol?

Din contră, Nietzsche radicalizează interpretarea idolatră a oricărei imagini. Căci, dacă eliberează imaginea de originalul socotit că o dă devalorizată, el o supune în schimb omului care o vede și o evaluează. Imaginea depinde cu atât mai mult de un spectator cu cât a divorțat mai mult de originalul său. În termeni nietzscheeni, se va spune: vederea unui vizibil implică definirea (și producerea) unui spectacol; această definiție se rezumă în cele din urmă la o evaluare; dar, înaintea lucrului evaluat, orice evaluare desemnează evaluatorul; fiindcă orice lucru evaluat este ca atare prin voința de putere care atestă și astfel materializează gradul său de activitate sau de pasivitate recunoscându-se în cutare sau cutare evaluare: „Astfel, omul se numește om, adică estimator. A estima înseamnă a crea: înțelegeți aceasta, voi creatorilor! Însuși faptul de a estima este estimabilul și giuvaerul tuturor lucrurilor estimate” (*Așa grăit-a Zarathustra*, I, § 14). Luând statutul unei valori evaluate de o voință de putere, imaginea nu se eliberează de originalul său inteligibil decât pentru a se supune omului estimator — care devine de acum înainte unica origine, ținând deci locul tuturor originalelor. Pentru a o spune în termeni mai fenomenologici: vizibilul pe care o privire îl reține sub vederea sa reprezintă (*vorstellen*) mai puțin un original invizibil, cât se face reprezentantul (*vertreten*) în sensibil al impactului acestei priviri înseși; dacă această privire se oprește la acest vizibil e pentru că descoperă în el amploarea maximă sau optimă a spectacolului pe care-l poate suporta sau dori; această privire nu mai transgresează vizibilul, pentru că se recunoaște în mod exact în el. Din acel moment imaginea își imită mai întâi voyeur-ul ei și nu se deschide asupra nici unui alt original decât asupra spectatorului său solitar; privirea se rostește în vizibilul „care îi spune ceva”. Imaginea devine idolul omului — „(...) omul este originalul idolului său” (Feuer-

bach<sup>15</sup>) —, mai mult, în vizibilul pe care și-l alege drept spectacol omul se auto-idolatrizează. Astfel, răsturnarea platonismului nu pune capăt iconoclasmului metafizic, ci îl radicalizează. Nu mai este vorba despre o idolatrie, provizorie și amendabilă, a unor imagini care imită de la distanță inteligibilul rămas pur; este vorba de o auto-idolatrie, în care omul, ca estimator al tuturor valorilor, nu poate și nici nu trebuie să locuiască de fapt lumea, ci doar imagini ale obsedatei sale voințe de putere. Omul devine obsedat nemaiputând vedea vreodată decât imagini modelate după el însuși; văzând mult fără a fi văzut, el nu mai poate vedea nimic decât imagini în oglindă ale unicei sale priviri. Obscenitatea asediatoare a unui univers de idoli nu tolerează nici o ieșire, pentru că privirea va reproduce mereu numai idolii săi. Și pe avanscena pe care n-o mai domină nici o „lume-dindărătul lumii”, sacrificiul îl va executa chiar pe cel pe care îl va slăvi — omul, original invizibil al unor imagini obsedante.

O dată cu auto-idolatria — în care imaginea se resoarbe în spectator ca în originalul său unic —, nu degajăm numai coerența extremităților iconoclasmului metafizic; atingem și lumea noastră în starea ei de idolatrie realizată. Căci ceea ce numim, foarte adeseori fără să ne gândim bine la acest lucru, „civilizația audio-vizuală”, presupune în mod exact auto-idolatria. Fiindcă „o lume de imagini” nu devine posibilă decât dacă unele imagini pot încă deschide, contrar așteptărilor, asupra efectivității unui original în care să locuiască; cum de „lumea imaginilor” nu se vântură ca o simplă lume de hârtie? Desigur, pentru că imaginile trec de acum înainte ele însele drept realități efective. Dar cum anume poate fi astfel abolită distincția între imagine și realitatea efectivă? Pentru că le mediatizează un nou termen: omul care făurește în mod efectiv produse vizibile

---

<sup>15</sup> FEUERBACH, *Das Wesen des Christentums*, în: *Gesammelte Werke* V, Berlin, 1968, p. 11.

(în general perceptibile), în care însă sub mii de roluri și prin o mie una de intrigi se dă în spectacol doar el singur. Această echivalență poate merge dinspre imagine spre realitatea efectivă: imaginea se produce cu o perfecțiune tehnică crescândă („holograma” spune bine acest lucru), astfel încât să suscite în sufletul oamenilor cu maximă eficacitate efecte efective (propagandă, publicitate, pornografie etc.): ceea ce face eficiente aceste imagini ține de puterea lor de satisfacere a nevoilor imaginare ale „obiective-lor” lor; în ultimă instanță, e vorba de aptitudinea lor de a se conforma, ca idoli exacti, așteptării și presupusei raze de acțiune a spectatorilor lor. Aceeași echivalență poate merge și în mod invers, dinspre realitatea efectivă spre imagine: voința de putere trebuie, poate, nu numai să evalueze, ci și să se facă evaluată, deci să se facă valoare; ceea ce se reduce la faptul de a se face văzută transpunându-se cât mai complet posibil într-o imagine; dar faptul de „a mă face o imagine” implică mai întâi reducerea mea activă la rangul unui idol măsurat exact după privirea pe care vreau s-o cuceresc; „idolii publicului” nu obțin venerație decât epuizându-se în privirea și dorința publică, deci strict vorbind în idolatria tuturor. Și într-un dispozitiv și în altul, medierea se bazează din plin pe funcția idolatră. Dar pentru ca ea să se exercite, trebuie ca o privire să vrea să se vadă pe sine în dorința, desfătarea sau teama altor priviri; nu este aici vorba întâi de toate nici de prostituție, nici de sete de putere; mai degrabă, toate acestea derivă deja din auto-idolatrie.

Astfel, obiecțiile adresate de logica mimetică a imaginii doctrinei icoanei nu definesc o dezbatere revolută. Au fost de ajuns câteva indicații pentru a stabili faptul că ele se reînnoiesc în situația cea mai contemporană a vizibilului — dezastrul imaginii. Prin urmare, dacă icoana poate rezista iconoclasmului metafizic, de aici ar trebui trasă concluzia că ea răspunde în mod secret situației noastre celei mai actuale.

Potrivit logicii mimetice, imaginea dublează în vizibil ceea ce originalul păstrează în invizibil. Aporiile se nasc din simplitatea opoziției: ceea ce este, nici nu se vede, nici nu se simte, nici nu se dă; ceea ce se vede, se simte și se dă, dar nu este. Dacă e ca icoana să scape unor asemenea aporii, aceasta nu s-ar putea întâmpla decât depășind sau cel puțin deplasând o opoziție atât de tranșată. Întrebarea devine, așadar: cum anume se organizează vizibilul și invizibilul între *typos* și *prototypos*? Fie cazul cel mai obișnuit — cel al unei icoane, obiect de cult, înainte de a se pierde într-o „operă de artă”: planul de lemn vizibil dă aici spre a fi văzuți, conturați de o față, niște ochi; acești ochi pictați lasă totuși să pătrundă în mod intențional (deci într-un mod ireal) povara invizibilă a unei priviri; pe scurt, în aceste două puncte pictate aproximativ în negru deslușesc nu numai imaginea vizibilă a unei priviri invizibile (ca toate privirile), ci, cu condiția ca să subscriu ei, deslușesc, în persoană, însăși această privire care, de fapt, mă privește în față. Prin icoana pictată simplu mă descopăr vizibil și văzut de o privire care, deși prezentată în sensibil, îmi rămâne invizibilă. Cum anume coincid, așadar, vizibilul și invizibilul? Am spus-o deja: în mod intențional. Dar atunci cum anume se poate exercita aici intenționalitatea de la vizibil spre invizibil și de la altul către mine, de vreme ce într-o fenomenologie strictă ea se exercită de la un vizibil care vizează spre un vizibil vizat și în câmpul unei vizări care pleacă de la mine? Fără îndoială pentru că aici vizarea se inversează: ea nu mai provine din privirea mea, ci dintr-o privire invizibilă care generează vizibilitatea feței sale și apoi mă privește în față ca vizibil. Acest paradox cere o justificare mai completă; o vom împrumuta din hristologie, urmând ipoteza conform căreia unitatea intențională a vizibilului cu invizibilul în icoană, ca obiect al lumii, repetă în mod estetic unirea ipostatică a naturilor



realizată efectiv în Hristos, ca paradigmă a universului. Pe scurt: umanitatea vizibilă face să fie recunoscută în persoana lui Hristos divinitatea invizibilă; această divinitate nu era însă mai nemijlocit vizibilă în umanitatea lui Hristos decât se oferă privirea Sa într-un spectacol nemijlocit vizibil pe lemnul pictat al icoanei; dacă, în calitate de „icoană a Dumnezeului Celui nevăzut” (*eikon tou Theou tou aoraiou* — *Coloseni* 1, 15), Hristos constituie paradigma icoanei estetice, aceasta nu este pentru că destramă în ea negoțul ambiguu între vizibil și invizibil; ci, dimpotrivă, pentru că-l realizează în pericolul său cel mai extrem; în persoana Sa, natura umană devine, întreagă, *typos*-ul al cărui prototip nu constă în altceva decât în natura divină. Astfel, relația estetică încă limitată a unui spectacol vizibil (față pictată), *typos* al unei contra-intenționalități (privire în persoană), față de prototipul său se radicalizează. Dificultatea de a recunoaște pe lemnul vizibil al icoanei privirea invizibilă a lui Hristos reproduce în mod exact dificultatea absolută de a mărturisi pe lemnul Crucii natura divină a Fiului lui Dumnezeu Care moare aici potrivit umanității Sale, agonie a sfințeniei invizibile în oroarea păcatului vizibil. Dar unirea ipostatică nu asigură unitatea intențională decât în echivalența strict divină care-i îngăduie lui Hristos să spună: „Cine M-a văzut pe Mine L-a văzut pe Tatăl” (*Ioan* 14, 9). Numai comuniunea intratrinitară potrivit Duhului Sfânt între Fiul și Tatăl legitimează, ca tranziție permanentă și de nedepășit a unui *typos* veșnic spre un prototip veșnic, atât tranzitivitatea ipostatică a naturilor în Hristos (de acum icoană veșnică), cât și tranzitivitatea intențională a vizibilului și a invizibilului în icoana estetică (de acum înainte icoană derivată). Fundamentul trinitar degajează o distanță definitivă și de nedepășit, pe care numai Duhul o poate parcurge fără încetare nici mișcare. E, de altfel, motivul pentru care numai El poate face posibilă mărturisirea lui Hristos și venerarea icoanei. Fără îndoială, icoana estetică gestionează un negoț remarcabil între vizi-

bil și invizibil; fără îndoială, contrar logicii iconoclaste, ea nu înțepenește acești doi termeni în două situri despărțite de imitație; dar vizibilul și invizibilul n-ar circula de la o extremă la alta a icoanei (și retur), dacă n-ar circula mai întâi în însuși sânul unirii ipostatice a naturilor; iar aceasta nu le mobilizează și nu le stăpânește decât plecând de la perihoreza Persoanelor Sfintei Treimi: după formula genială a lui Maxim Mărturisitorul, ultima icoană se revelează aici ca „icoană vie a iubirii”<sup>16</sup>. De unde se degajă o consecință, de fapt principiul icoanei: icoana rupe cu repartitia înțepenită a vizibilului în sensibil în fața invizibilului în inteligibil, pentru că imitației care le ține depărtate ea îi substituie o tranziție ce nu încetează să le schimbe una cu alta; această tranziție nu gestionează vizibilul și invizibilul, ci le organizează în vederea revelării a ceea ce nici unul, nici celălalt nu pot manifesta: iubirea ca elan al tranziției însăși, mișcare a Fiului spre Tatăl înainte de a fi o trecere a *typos*-ului spre prototip sau a vizibilului spre invizibil; conform acestei tranziții, iubirea revelează faptul că Tatăl Se dă în și ca Fiul, că prototipul se deschide în și ca vizibil. Dar aceste tranziții kenotice nu atestă niciodată altceva decât iubirea; așadar, ele nu pot apărea decât pentru cel care li se predă potrivit aceleiași tranziții kenotice în care iubirea se oferă ca paradox. Idolul culminează în slava vizibilă pe care și-o împropriază; icoana se desăvârșește în paradoxul unei sfințenii invizibile de care se depărtează. Astfel, icoana depășește și iconoclasmul metafizic al epocii noastre.

## VI

Deciziile luate de Sinodul II de la Niceea își găsesc de acum înaintea pertinenta conceptuală în dezbaterea contem-

---

<sup>16</sup> „... *agapes eikona zosan...*”, *Epistola 44*, PG 91, 644B. Dacă Întruparea oferă o icoană a iubirii, de aici ar trebui indus în mod reciproc și faptul că Hristos, făcându-Se iubire pentru oameni, nu Se dă ca icoană decât realizând în ea iubirea. Singură iubirea ar face astfel posibilă icoana.

porană. În numele icoanei ca „icoană a iubirii”, ele contestă logica idolului inclusiv în modul ei ultim, auto-idolatria. Să marcăm punct cu punct aceste opoziții.

Mai întâi, icoana respinge orice reducere a vizibilității din ea la rangul unui simplu spectacol; ea nu se epuizează într-un obiect oferit privirii spectatoare care ar putea să se vadă în ea pe sine însăși. Fiindcă înainte de a fi văzută și de a face să se vadă, icoana cere în tăcere vizitatorului ei să se lase văzut de ea iar privirii invizibile a vizitatorului să știe să vadă ivindu-se din obiectul vizibil o altă privire invizibilă. Icoana vrea interlocutori care să se privească față către față, acolo unde idolul se mulțumește să satisfacă o privire obsedată de propriul ei spectacol.

Apoi, icoana eliberează imaginea de rivalitatea mimetică dintre vizibil și invizibil definitiv înțepenite în două extreme: originalului, unde invizibilul se epuizează în inteligibil, ea îi substituie prototipul. Prototipul lovește imaginea cu marca/întipărirea sa și se atestă în ea fără similitudine, pentru ca drept răspuns marca/întipărirea astfel depusă să se ateste ea însăși în mișcarea întoarcerii sale spre prototip; similitudinii (și rivalității pe care aceasta o provoacă) i se substituie fidelitatea (și comuniunea intențională pe care aceasta o îngăduie). Ca orice semn, această marcă/întipărire nu pretinde să facă să vadă (să se facă văzută), ci înțelege să facă recunoscut (să se facă recunoscută ca) prototipul care o marchează/întipărește. Această tranziție a recunoașterii intră în joc atât în sânul vizibilului (semnul comun) sau al invizibilului (între Tatăl și Fiul), cât și la frontiera lor (în icoana estetică sau pe fața lui Hristos). Din obiect, imaginea devine atunci locul unei tranziții reciproce, deci instrumentul unei comuniuni.

Lăsând apoi să străbată o altă privire, icoana cere să i se acorde o privire — pomana unei priviri — care să o privească în față așa cum și ea privește în față. Pentru ca privirea astfel acordată să nu exercite din nou punerea în scenă a unui pur spectacol (idol), privirea acordată icoanei

trebuie să admită o nouă modalitate de exercitare: venerația. Fiindcă *proskynesis*, prosternarea venerării, vine de la o privire care se încovoiaie până la pământ și, prin urmare, care nu vede frontal și nici nu poate obiectiva ceea ce salută; această privire nu vede ea cea dintâi, ci se expune faptului de a fi văzută fără a vedea, recunoscând, așadar, în vizibilul pictat anterioritatea și alteritatea reală a unei alte priviri decât ea. Astfel, icoana ne face să contestăm obiectivarea, producerea și consumarea la care iconoclasmul reduce imaginea modernă.

În fine, icoana primește și așteaptă o venerare, pe care însă nu și-o împropriază niciodată; slava primită se transformă numaidecât în paradoxul unei slave transmise și pierdute; fiindcă icoana nu merită venerație decât atât timp cât arată un altul decât ea însăși și devine astfel tipul prototipului, spre care nu încetează să se retrimită în mod absolut. Imaginea se smulge idolatriei distrugând fără rest ecranul vizibilității sale, pentru a se sărăci, ca semnul pur a ceea ce o marchează/întipărește; vizibilul se deschide ca o prăpastie sau ca un cer care străpunge obsesia lumii. Carcerala noastră „lume de imagini” n-ar admite nici o scăpare spre cel mai mic loc liber, dacă n-ar fi străpuns-o o dată pentru totdeauna lancea care deschide coasta lui Hristos.

Icoana contrazice, așadar, punct cu punct determinarea modernă a imaginii care urmează exigența nemiloasă a iconoclasmului metafizic. Departe de a organiza un nou spectacol, ea lasă să mijească o altă privire. Departe de a măsura vizibilul după invizibil prin rivalizarea lui mimetică, ea poartă marca/întipărirea cu care o lovește un prototip pentru a fi recunoscut în ea. Departe de a se prostitua într-un spectacol auto-idolatru, ea cere o venerație pe care nu încetează să o transmită prototipului său. Ea se definește deci ca privirea alta a unui prototip care cere venerației privirii mele să urce, prin acest tip, spre el. Icoana n-are decât o singură miză: încrucișarea privirilor, prin urmare, strict definită, iubirea. Contra metafizicii dogmatice, icoa-

na salvează imaginea de statutul de iluzie înstrăinată de originalul invizibil și inteligibil. Contra metafizicii în stare de nihilism, icoana salvează imaginea de auto-idolatrie, aşadar de la decăderea „lumii de imagini”. Nici orfană a invizibilului, nici prizonieră a vizibilului, imaginea pe care o reia icoana redevine locul unei comuniuni. Doctrina iconodulă a Sinodului II de la Niceea nu priveşte nici numai, nici în primul rând un punct din istoria ideilor, nici chiar o decizie a dogmei creştine: ea formulează mai cu seamă o alternativă, poate singura, la dezastrul contemporan al imaginii. În icoană, vizibilul şi invizibilul se îmbrăţişează cu un foc care nu distruge, ci luminează faţa divină a oamenilor.

# Postfață



# Jean-Luc Marion — arhitectonica unei gândiri\*

„Je mehr man sich ergibt  
Je mehr wird man geliebt”

Angelus Silesius<sup>1</sup>

## I. Introducere

În ultimele decenii ale secolului XX filozofia franceză a trăit cu exasperare savorile negației. După ce Marx, Nietzsche și Freud au canonicizat hermeneutica suspiciunii și tonul vaticinar, orice demers cultural începuse a fi contaminat de voluptățile nihilismului: moartea artei, moartea metafizicii, moartea lui „Dumnezeu”, moartea omului, și sfârșitul istoriei — iată un cortegiu funerar pe care filozofii acestui veac au știut să-l recapituleze cu exasperare. În această atmosferă, grija „eliberării” de vechii idoli s-a înăbușit imediat în tonul lugubru al conștiinței dezabuzate de evidența propriei sale solitudini, conform celebrei butade: „«Dumnezeu» a murit, Nietzsche a murit iar nici eu nu mă simt prea bine”. Ultima decadă a secolului XX însă a adus cu sine o reală prospețime gândului filozofic din această geografie culturală. Nu este aici locul unei radiograme a evoluției „curentelor” școlii fran-

---

\* Aici doresc să mulțumesc părintelui Ioan I. Ică jr pentru faptul de a-mi fi confirmat cel dintâi, în primăvara anului 1998, importanța studiului operei lui Jean-Luc Marion, la comprehensiunea căreia a contribuit, nemijlocit sau epistolar, printr-o constantă asistență materială și spirituală. Complementar, pentru donația unui set cuprinzător de fotocopii ale cărților și studiilor filozofului francez, împărtășesc o adâncă grațitudine tuturor colegilor mei care, de la Paris, București sau Cluj, s-au străduit să-mi ofere șansa unei cunoașteri cât mai exacte a operei și exegezei gândirii lui Jean-Luc Marion.

<sup>1</sup> ANGELUS SILESIUS, *Cățătorul heruvimic*, trad. I. Părvulescu, Humanitas, București, 1999, p. 71: „Cât ești iubit, atât ești dăruit”.

ceze de filozofie și nici nu vom cântări prin analize comparate originalitatea acestora. E suficient să remarcăm doar apariția unui nou tip de angajament reflexiv în sânul filozofiei franceze, vindecată de superstițiile modernității (obsesia nouității, optimismul iluminist și triumfal), fără a cauționa neapărat retorica blasfemică printr-o epistemologie a negației. Nu întâmplător, suflul nou al fenomenologiei franceze practică un tip de discurs esențial afirmativ și este reprezentat de câțiva filozofi extrem de sensibili la conținutul Revelației și tradiției creștine. Alături de Michel Henry<sup>2</sup>, Jean-Louis Chrétien<sup>3</sup>, Jean-Yves Lacoste<sup>4</sup> sau Rémi Brague<sup>5</sup>, opera lui Jean-Luc Marion vine să consacre plinătatea și robustețea Revelației biblice în continentul filozofiei contemporane — atât de sufocată în arborescențe exegetice și istorice, atât de frecvent absorbită în solfegiarea unor sofisme ideologice.

## II. Trama biografică

Reperete publice din viața intelectuală a lui Jean-Luc Marion<sup>6</sup> atestă clar, încă de la începutul formării sale, o bi-

---

<sup>2</sup> M. HENRY, *L'essence de la manifestation*, PUF, Paris, 1990<sup>2</sup>; *La barbarie*, Grasset, Paris, 1987; *Phénoménologie matérielle*, PUF, Paris, 1990; *Du communisme au capitalisme. Théorie d'une catastrophe*, O. Jacobs, Paris, 1990; *Eu sunt Adevărul. Pentru o filozofie a creștinismului*, trad. rom.: diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 2000.

<sup>3</sup> J.-L. CHRÉTIEN, *L'effroi du Beau*, Éditions du Cerf, Paris, 1987; *L'effroi du Beau*, Cerf, Paris, 1987; *L'appel et la réponse*, Minuit, Paris, 1992; *Le regard de l'amour*, Desclée de Brouwer, Paris, 2000.

<sup>4</sup> J.-Y. LACOSTE, *Notes sur le temps*, PUF, Paris, 1990; *Experience et Absolu*, PUF, Paris, 1994 (traducere românească în pregătire la editura Deisis).

<sup>5</sup> R. BRAGUE, *Le restant. Supplément aux commentaires du Ménon de Platon*, Vrin / Les Belles Lettres, Paris, 1978, 247 p.; *Du temps chez Platon et Aristote*. Quatre études, PUF, Paris, 1982, 181 p.; *Aristote et la question du monde*. Essai sur le contexte cosmologique et anthropologique de l'ontologie, PUF, Paris, 1988, 560 p.; *Europe, la voie romaine*, Criterion, Paris, 1992, 189 p.; 1993<sup>2</sup> (ed. rev. și ad.), *ib.*, 206 p.; 1999<sup>3</sup> (ed. rev. și ad.), Folio-essais, NRF, Paris, 260 p.

<sup>6</sup> Născut în 1946, JEAN-LUC MARION a fost rând pe rând profesor la Universitățile din Poitiers, Paris X-Nanterre și Sorbona IV, fiind actualmente conducător de studii în istoria filozofiei clasice la E.N.S (succesor al lui E. Lévinas), precum și profesor la „Divinity School” și „Comitee of Social Thought”, Universitatea Chicago, SUA (succesor al lui Paul Ricœur). Premii și distincții: 1978 — „Prix Charles Lambert de l'Académie des Sciences Morales et Politiques” pentru cartea sa *L'idole et la distance*; 1982 — „Prix Henri Desmarest de l'Académie Française pour Dieu sans l'être”; 1992 — „Grand Prix de Philosophie de l'Académie Française”.

valentă vocație existențială, situată mereu între rigorile meditației teologice și asprimile excogitației filozofice. Absolvent în anul 1967 al celebrei „Școli Normale Superioare” din Paris, într-un mediu intelectual incendiar când cultura franceză era supusă „testului nihilismului”, Jean-Luc Marion se angajează cu toată precocitatea înzestrării sale în asceza unei hermeneutici desfășurate simultan în orizontul teologiei și al filozofiei. În mai ’68 tânărul gânditor parizian obișnuia să citească diminețile „Aristotel în greacă și Heidegger în germană” ocupându-și după-amiezele „în stradă sau în adunările generale”. Interiorizând marile teme ale filozofiei clasice grecești și moderne, Marion privește disputele post-structuraliste *en vogue* referitoare la statutul științelor umane „cu o indiferență afectată, dar foarte fermă”, așa cum se confesează lui F. Dosse într-o contribuție la realizarea unei monografii despre Paul Ricœur<sup>7</sup>. „Mai târziu — adaugă într-o altă mărturisire J.-L. Marion — va trebui să spun ce a reprezentat de fapt acest câmp de pasiuni, descoperiri, nevoință și muncă — acest câmp în care am m-am străduit ca mulți alții, având ca profesori apropiați pe Beaufret, Derrida dar și Althusser; ca maeștrii pe Alquié și Lévinas, dar și Gilson, Daniélou și H.U. von Balthasar; iar, ca orizont, pe Nietzsche, Wittgenstein și Heidegger”<sup>8</sup>.

Ilustrată de figurile fondatoare ale lui Henri de Lubac, Jean Daniélou și mai ales Hans Urs von Balthasar, *la nouvelle théologie* relua în contextul inter- și post-belic contactul cu temele și viziunea de largă respirație ale gândirii patristice. Pe de altă parte, intensitatea crizei determinate de interogațiile cele mai violente la care discursul psitacizat al teologiei birocratice fusese supus din partea lui Nietzsche și Heidegger, antrena după sine obligația unei noi sinteze. Marion se vedea confruntat — ca și alți intelectuali creștini — cu urgența unei re-scrieri a istoriei teologiei și filozofiei occidentale, din perspectiva exigențelor radicale ale unei epoci nihi-

---

<sup>7</sup> F. DOSSE, *Paul Ricœur, Les sens d'une vie*, La Découverte, Paris, 1997, p. 662 sq.

<sup>8</sup> JEAN-LUC MARION, „Preface To The English Edition”, *God Without Being*, 1991, trad. Th. Carlson, p. xix.

liste. În acest fel, putem înțelege cum și de ce la 22 de ani Marion semna câteva „remarci asupra conceptului de revelație la R. Bultmann”<sup>9</sup> în timp ce declanșase deja — sub îndrumarea lui Ferdinand Alquié — complexa cercetare (care avea să dureze câteva decenii) asupra operei lui Descartes. La mijlocul anilor '70, Marion reflecta asupra hristologiei Sfântului Maxim Mărturisitorul<sup>10</sup>, descoperirea unicității lui Dionisie Areopagitul și cerea, ca membru al grupării catolice *Communio*, „dreptul la mărturisire”<sup>11</sup>. Simultan — ca proaspăt universitar — lucra la redactarea tezelor sale despre influența Aristotel asupra „ontologiei gri” carteziene<sup>12</sup>. Între suficiența impersonală a discursivității scolastice și elanul ideologic în care socialul face adesea prizonieră filozofia și teologia, Marion a ales, mai simplu și decisiv, o inserție concretă în sânul comunității mărturisitoare al aceluiasi crez creștin. Fost lider al tinerilor studenți catolici (J.E.C) dar adversar al militantismului promovat de *L'Action Catholique* în anii dinaintea ultimului război mondial, apărător al tradiției ecleziale de extracție patristică, circumspect față de proiectele misionare care ajung prin succes să se autosecularizeze, J.-L. Marion și-a păstrat cu echilibru și modestie o identitate mereu paradoxală. Vorbind despre necesitatea mărturisirii credinței ori despre exigențele sacerdoțiului universal, fără să fie absorbit în declamații apocaliptice, furori apologetice, tentații concordiste, insurecții criticiste ori strategii ascunse de inculturație — Jean-Luc Marion e prea viu pentru a nu sminti, deopotrivă, pe ideologii laicității din universități<sup>13</sup> sau academii, sau pe străjerii morți Cuvântului — dar vii literei — Revelației. Ca orice *scholar* autentic, el nu se poate sustrage invidiei câtorva neo-scolastici dispuși la o devoțiune exclusiv paseis-

---

<sup>9</sup> ID., „Remarques sur le concept de révélation chez R. Bultmann”, *Réurrection* 27, Paris, 1968.

<sup>10</sup> ID., „Les deux volontés du Christ selon saint Maxime le Confesseur”, *Réurrection* 41, Paris, 1973, p. 48–66.

<sup>11</sup> ID., „Droit à la confession”, *Communio* I/1, Paris, 1975, p. 17–27.

<sup>12</sup> ID., *Sur l'ontologie grise de Descartes. Science cartésienne et savoir aristotélicien dans les „Regulae”*, J. Vrin, Paris, 1975<sup>1</sup>.

<sup>13</sup> ID., „De l'éminente dignité des pauvres baptisés”, *Communio* IV/2, Paris, 1979, p. 27–44; ID., „L'idéologie ou la violence sans ombre”, *Communio* VI/6, 1980, p. 82–92.

tă, la fel cum neostentativa sa calitate de creștin îi stânjenește pe gardienii publici ai „corectitudinii politice”. De aceea, cu câteva fericite excepții<sup>14</sup>, filozofii congeneri<sup>15</sup> sunt incomodați de firescul angajamentului liturgic al lui Jean-Luc Marion, în timp ce coreligionarii<sup>16</sup> rămân dezabuzăți de un pretins „abuz speculativ” gândirii sale debordantă în duplicități paradoxale și incomprehensibile.

### III. Atribute

Privită, astfel, din toate unghiurile, întâlnirea cu gândirea lui Jean-Luc Marion se anunță a fi, de la bun început, un *ex-temporal* liber ca o necesitate înțeleasă. Estetica scriiturii sale încurajează o astfel de apropiere. Stenic, foarte adesea ironic, Marion rămâne mereu la înălțime într-un discurs polifonic, luxuriant, niciodată aproximativ sau ezitant. Aproape pretutindeni — în eseuri sau studii, cursuri sau conferințe, debateri publice sau interviuri — picanteriile stilistice sunt acordate la dinamica unei erudiții nestăpânite, ambele fiind susținute de aplombul contagios și persuasiv al unei inteligențe magnetice. Laborios, stăpân desăvârșit al verbului, Marion se vedește un autentic *polytropos* care nu-și permite răsfățul autist al grafomaniei. Lipsit de superbia mizantropică a filozo-

---

<sup>14</sup> J.Y. LACOSTE, „Penser à Dieu en l'aimant. Philosophie et théologie de J.-L. Marion”, *Archives de philosophie*, avrîl–juin/1987, p. 245–270; CHARLES LOCK, „Against Being: An Introduction to the Thought of Jean-Luc Marion”, *St. Vladimir's Theological Quarterly* 37 (1993), nr. 4, p. 370–380. Pentru o interpretare critică generală și simpatetică în același timp, cf. M. HENRY, „Quatre principes de la phénoménologie” (à propos de *Réduction et donation* de Jean-Luc Marion), *Revue Métaphysique et de Morale* 96 (1991), p. 3–26; GRAHAM WARD, „The Theological Project of Jean-Luc Marion”, în PH. BLOND (ed.), *Post-Secular Philosophy*, Routledge, London, 1998, p. 67–106; JOHN MILBANK, „Only Theology Overcomes Metaphysics”, *New Blackfriars* 76 (1995), p. 325–342, reluat în *Word Made Strange*, Blackwell, Oxford, 1997, p. 36–52.

<sup>15</sup> D. JANICAUD, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Éditions de l'Éclat, Paris, 1991; *La phénoménologie éclatée*, L'Éclat, Paris, 1998.

<sup>16</sup> GH. LAFONT, „Mystique de la Croix et question de l'Être. A propos d'un livre récent de Jean-Luc Marion”, *Revue Théologique de Louvain*, 1979, fasc. 3, p. 259–304; R. VIRGOULAY, „Dieu ou l'être. Relecture de Heidegger en marge de J.-L. Marion «Dieu sans l'être»”, *Recherches de Science Religieuse* 72 (1984), p. 163–198; E. GABELLIERI, „De la métaphysique à la phénoménologie: une «relève»?”, *Revue Philosophique de Louvain*, tome 94, n°. 4, novembre 1996, p. 625–645.

filor solitari, elegant și aristocrat, Jean-Luc Marion și-a câștigat încă de la început în peisajul culturii franceze profilul unei singularități excepționale, practicând în reflecția sa un „optimism tragic” (H.-I. Marrou) sprijinit de o speranță „mereu productivă și combatantă” (Hans Urs von Balthasar). Opera lui Marion atrage atenția pentru că ea se articulează în două octave contigue din punct de vedere discursiv: filozofie și teologie, fără a fi vorba aici — precum în alte cazuri (Wittgenstein, Heidegger) — despre o cezură la nivelul partiturii bio-bibliografice, dar nici de o confuzie a celor două registre. Este clar și pentru o privire superficială faptul că întreaga operă a lui J.-L. Marion se naște cu efortul căutării unui răspuns la exigențele unei duble angajări în adevărul Revelației și metoda filozofiei<sup>17</sup>. Protocoalele reflecției sale includ la fel de ușor și de competent referințe la Ignatie Teoforul, Irineu al Lyonului sau Grigorie al Nyssei precum analizele ultimelor consecințe ale nihilismului european, începând cu Nietzsche sau Heidegger și sfârșind prin Habermas ori Deleuze. Chiar dacă a interiorizat tradiția spirituală a creștinismului, Marion a rămas victima fericită a neobositei pasiuni de a gândi. Sensibil la *înțelepciunea* providențială a Părinților, de la Capadocieni trecând prin Dionisie Areopagitul, Maxim Mărturisitorul sau Ioan Damaschinul și până la Bernard de Clairvaux, Marion a știut să se lase provocat și de *intelența* curativă a filozofilor, de la Aristotel sau Descartes către Husserl și Heidegger, Merleau-Ponty sau Lévinas. Înainte de a se elibera pe sine și pe alții de spectrul idolatriei, Jean-Luc Marion a preferat „să învețe toată *înțelepciunea* egiptenilor” (*Faptele Apostolilor* 7, 22), asumând cerința trecerii deșertului în drumul către un pământ al făgăduinței.

Pentru Marion, cordiala polemică cu figurile eminente ale gândirii seculare reprezintă nu o gimnastică intelectuală utilă și reconfortantă, ci urgența unei confruntări cu ispita ignoranței sau a resentimentului. Probabil că Marion este unul

---

<sup>17</sup> JEAN-LUC MARION, „Apologie de l'argument”, *Communio*, 2-3/1992, p. 13-33; „Philosophie chrétienne et herméneutique de la charité”, *Communio* XVII/2, 1993; *Id.*, „Rațiunea formală a infinitului”, *Echinox* XXI (2000), 1-3, p. 4-7.



dintre primii gânditori creștini ai postmodernității care a descoperit generozitatea modalităților în care filozofia contemporană poate înnoi semnificația interogației, depășind suspiciunea legată de potențialul eretic al acesteia către o aprehendare relaxată a judecăților critice care caută să înțeleagă locul epocii noastre în istoria umanității. Pentru că atunci când o cultură a pierdut orice interes pentru *dileme* existențiale, *răspunsurile* teologiei — indiferent cât de sublime — nu au nici o aderență sau efectivitate. Faptul fusese știut de Sfântul Maxim Mărturisitorul care afirma cu peste un mileniu în urmă: „când mintea semețindu-se încetează să întrebe prin cuvenita cercetare pe Cuvântul dăător de învățătură, Care a uns-o împotriva patimilor, despre cele ce trebuie să facă și să nu facă, cade în chip sigur sub puterea patimilor din pricina neștiinței”<sup>18</sup>. Astfel, într-un timp când nimic nu mai e de la sine înțeles<sup>19</sup>, filozofia poate recăpăta rolul necesar de prope-deutică la un itinerar spiritual nemijlocit întreținut prin logica întrebării și a răspunsului, verticalizată pe axa om — cosmos — Dumnezeu.

#### IV. Recepția autohtonă

Semnificația și importanța publicării în traducere românească pentru prima oară a unei cărți a lui Jean-Luc Marion merită semnalată în contrast, mai ales, cu minorul impact al operei gânditorului francez în cultura filozofică românească contemporană. Câteva traduceri<sup>20</sup> și comentarii laterale re-

---

<sup>18</sup> SFÂNTUL MAXIM MĂRTURISITORUL, *Capete gnostice* II, 55, în *Filocalia* 2, trad. D. Stăniloae, Harisma, București, 1993<sup>2</sup>, p. 197.

<sup>19</sup> JEAN-LUC MARION, „La fin de la fin de la métaphysique”, *Laval théologique et philosophique* 42 (1986), p. 23–33. În esență, nihilismul e caracterizat de o singură replică oferită oricărei raționalități: în locul anticeii/modernei întrebări „de ce (mai degrabă ceva decât nimic)?”, se pune/dă întrebarea-răspuns „de ce nu?”. Este de remarcat că astfel nihilismul nu rezolvă vreo problemă, ci dizolvă *a priori* premisele formulării ei.

<sup>20</sup> JEAN-LUC MARION, „Fenomenul saturat”, în P. RICŒUR, J.-L. CHRÉTIEN, J.-L. MARION, M. HENRY, *Fenomenologie și teologie*, trad. Nicolae Ionel, Polirom, Iași, 1996, p. 77–127, și, respectiv, inedita conferință sorbonardă „Rațiunea formală a infinitului”, *Echinox* XXI (2000), 1–3, p. 4–7 (trad. M. Neamțu). Din păcate, nici o recenzie autorizată n-a semnalat apariția incitantei colecții de texte *Fenomenologie*

zumă întreg stadiul asimilării operei lui Jean-Luc Marion în România<sup>21</sup>. După cunoștința noastră, Virgil Ierunca<sup>22</sup> este cel care a întrezărit primul importanța gândirii filozofului francez sugerând o posibilă conexiune între *Dogmatica* părintelui Dumitru Stăniloae și teza lucrării *Idolul și distanța* (1977), plecând de la valorificarea de către ambii autori a temei distanței (și a diferenței), „împrumutată” de fapt în subsidiar prin lecturi din Maxim Mărturisitorul și Hans Urs von Balthasar. Un alt eminent reprezentant al diasporei, profesorul de literatură comparată de la Washington, Virgil Nemoianu<sup>23</sup> a făcut o modestă dar corectă prezentare a provocării teologice lansate de Marion. O adecvată recepție *în act* a gândirii lui Marion poate fi sesizată în lucrările cu pronunțat caracter teoretic ale cercetătorului român Anca Vasiliu<sup>24</sup> (CNRS, Paris), acolo unde sunt interiorizate și dezvoltate foarte importante sugestii din *Crucea vizibilului*. Indirecte și pasagere consemnări ale aceluiași demers aparțin lui Cornel-Mihai Ionescu<sup>25</sup>. O simpatetică recepție a provocării din *Dieu sans l'être* găsim la diac. Ioan I. Ică jr care a apropiat eseul de teologie fundamentală a lui Andrew Louth<sup>26</sup> și, în alt plan, fenomenologia afectivității la Michel Henry<sup>27</sup> de interogațiile filozofului francez lansate în celebrul său eseu din 1982. Venind, de asemenea, din spectrul reflecției teologice contem-

---

*și teologie*: neașteptat, postfața profesorului Ș. Alfloroiței se situează complet în afara registrului tematic propus de cei patru autori ai cărții.

<sup>21</sup> În contrast, bibliografia internațională conține contribuții esențiale, între care: RUUD WELTEN, *God en het Denken. Over de filosofie van Jean-Luc Marion*, Valkhof Pers, Nijmegen, 2000; THOMAS A. CARLSON, *Indiscretion: Finitude and Naming of God*, Chicago, UCP, 1999 și câteva zeci de studii tematice. Pentru orientare, o bibliografie selectivă poate fi găsită la adresa <http://bellarmine.lmu.edu/~jkasmith/marion.htm>.

<sup>22</sup> V. IERUNCA, *Semnele mirării*, Humanitas, București, 1995, p. 51.

<sup>23</sup> V. NEMOIANU, *Jocurile Divinității*, Fundația Culturală Română, București, 1997, ediție îngrijită și prefăcută de Ioan I. Ică jr.

<sup>24</sup> De ex., A. VASILIU, *La traversée de l'image*, Desclée de Brouwer, Paris, 1994, *Du diaphane*, Vrin, Paris, 1997 *passim*.

<sup>25</sup> C.M. IONESCU, *Cercul lui Hermes*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998, *passim*.

<sup>26</sup> A. LOUTH, *Deslășirea Tainei. Despre natura teologiei*, Deisis, Sibiu, 1999, prefată: diac. Ioan I. Ică jr, traducere și postfață: M. Neamțu, *passim*.

<sup>27</sup> M. HENRY, *Eu sunt Adevărul. Pentru o filozofie a creștinismului*, prezentare și traducere: diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 2000, p. 8–9.

porane, Vlad Niculescu<sup>28</sup> aplică în unele din comentariile sale la scrierile lui Efrem Sirul sau Evagrie Ponticul unele sugestii venite, *via* Hans Urs von Balthasar, din partea lui filozofului francez. Jean-Luc Marion se mai bucură de o recepție largă din partea lui Ciprian Vâlcău în excursul său despre imagine în tradiția teologico-filozofică europeană<sup>29</sup>. În sfârșit, un lăudabil efort de receptare a discursului fenomenologic practicat de Jean-Luc Marion face Andrei-Dragoș Giulea în studiul său despre „Fenomenologia particulară a religiei”<sup>30</sup>. Deși generos în sugestii, textul suferă totuși, pe alocuri, de o anumită prolixitate și inconsecvență metodologică<sup>31</sup>. Autorul distinge corect dificultățile principiale ale fenomenologiei religiei chemată în acest secol să surprindă structurile universale ale unei experiențe intraductibile, fără a diferenția însă pozițiile diferite susținute de membrii curentului francez contemporan<sup>32</sup>. Cu toate aceste minusuri, încercarea de prezentare concretă a „setului de intenții și intuiții specifice tradiției creștine răsăritene caracterizat de relații proprii de închidere și deschide-

---

<sup>28</sup> De ex., V. NICULESCU, „Mâncând Mielul care a mâncat mielul. Articulația euharistică a Triduum-ului pascal în teologia pascală a Sfântului Efrem Sirul”, *Verbum* VI–VII (1995–1996), p. 25–48, *passim*.

<sup>29</sup> C. VÂLCĂU, *Recherches autour d'une philosophie de l'image*, Augusta, Timișoara, 1998. Cartea grupează textul lucrării de *maîtrise* și un D.E.A. susținute la École Normale Supérieure, Universitatea Sorbona IV din Paris, 1995–1997, *passim*.

<sup>30</sup> A. GIULEA, „Fenomenologia particulară a religiei”, *Altarul Banatului* 7–9 (1999), Timișoara, p. 64–78.

<sup>31</sup> Mai ales acolo unde referințe fenomenologice (Husserl, Marion, Ricœur) sunt mixate cu formule de raționament empirist (Carnap, parțial Popper) iar ipoteze epistemologice comune sunt conexeate unor situații specifice experiențelor mistice. Vorbind astfel despre evidența noematică a enunțului „eu gândesc”, A.-D. Giulea ne spune că aceasta „poate să fie copleșitoare, ca în unele experiențe ale luminii lui Hristos”, ceea ce este radical fals. Pe urmele isihasmului și a teologiei palamite, mărturia recentă a arhimandritului Sofronie Saharov († 1993), menționat admirativ într-o paranteză a discursului autorului, subliniază în mod repetat exact contrariul, anume totala ruptură de nivel între natura percepției luminii create survenită printr-o experiență naturală de tip noetic, enstatic și, respectiv, percepția luminii necreate printr-o experiență harică (deci, în termeni scolastici, supranaturală).

<sup>32</sup> Michel Henry — adept al tezei privitoare la discontinuitatea totală dintre lume și Viață, Jean-Luc Marion — aderent la o opțiune teoretică în care donația e utilizată ca operator hermeneutic intermediar cu funcționalitate graduală între fenomenologie și teologia revelată, J.-L. Chrétien — favorabil mai curând descriptivismului fenomenologic amprentat tematic de teologie și, respectiv, Paul Ricœur — atașat idealului filozofic modern al reprezentării care, în fenomenologia particulară a religiei, tinde să reducă spiritul la intelect.

re”<sup>33</sup> ni se pare salutară, fiind o sarcină ce ar merita reluată și aprofundată în direcții încă neexplorate până acum.

În acest context lagunar de referințe românești, o abreviată prezentare<sup>34</sup> a temelor principale care traversează filozofia lui Jean-Luc Marion rămâne încă necesară. În acest stadiu de analiză e evident că ea nu poate fi o problematizare detaliată cu pretenții de exhaustivitate — sarcină proprie doar unor studii precis focalizate, în curs de publicare, eventual, în diferite reviste de specialitate.

## V. Distanțarea de idoli

Structurile gândirii teologice a lui Jean-Luc Marion sunt energetic polarizate între interpelarea epocală lansată la sfârșit de modernitate de Nietzsche și Heidegger, pe de o parte, și manifestul „înțelepciunii de multe feluri” (*Efesenii* 3, 10) al Revelației creștine, pe de altă parte. N-am putea înțelege interesul lui Marion pentru filozofia nietzscheeană dacă n-am ști că el reface mental proiectul inaugural al creștinismului în ceasul în care în Bisericiile Europei soteriologia Revelației regresează sub impulsul unei „voințe de putere” la stadiul imperativului categoric racordat prin exigențele democratice ale comunității, Evanghelia devine cu un „prea omenesc” corectiv etic adus societăților post-industriale, în timp ce sacerdoțiul din „cetatea lui Cain” preferă, „la răsărit de Eden” (*Facerea* 4, 16) „să slujească la mese, lăsând de-o parte cuvântul lui Dumnezeu” (*Faptele Apostolilor* 6, 2). Confrunțarea cu opera lui Nietzsche devenea obligatorie<sup>35</sup> în contextul crizei limbajului metafizic. Schematizând dualist practica virtuților morale prin denaturarea triplei consecințe (cosmice, antropologice și sacramentale) a Întropării, deteriorând sensibilitatea apofatică a filozofiei patristice, pietrificând relația cu Dumnezeu prin obiectivizarea transcendenței și reificarea

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>34</sup> Ea rezumă conținutul lucrării de diplomă (*Relieful teologic al gândirii lui Jean-Luc Marion*, 302 p.) pe care am susținut-o în vara acestui an (21 iunie 2000) la Facultatea de Istorie și Filozofie, secția Filozofie (limba română), Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, sub coordonarea conf. dr. Virgil Ciomoș.

<sup>35</sup> JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, Paris 1977<sup>1</sup>.

imanenței Sale harice, sacramentale, relativizând populist hermeneutica Scripturii, abandonând exigența verticală a tradiției mistice prin importul masiv de licențe subiectiviste în conținutul dogmatic al Revelației etc. creștinismul tindea să-și identifice descoperirea cu o proclamație, proclamația cu o *Weltanschauung*, iar pe aceasta din urmă cu un „platonism vulgarizat”. Marion era prea implicat în reflecția asupra sensului Întrupării hristice pentru a nu fi luat în discuție cea mai radicală interpelare adusă creștinismului în ceasul târziu al modernității, la „amurgul idolilor” și chiar la „sfârșitul filozofiei”. În această atmosferă de apostazie generalizată, întâlnirea cu profetul laic al erei post-metafizice constituie un demers capital pentru înțelegerea contribuțiilor filozofice și teologice de mai târziu ale lui J.-L. Marion. Întreaga sa gândire evoluează de fapt în sensul depășirii *pozitive* a celor mai multe dintre aporiile identificate, rând pe rând, în sfera discursului teologic sau cel al filozofiei de către vocile dintre cele mai reprezentative, fie că ele se numesc Immanuel Kant sau Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl ori Martin Heidegger. „Tuturor toate făcându-se” (*1 Corinteni* 9, 22) dar mai ales „dator elinilor și barbarilor” (*Romani* 1, 14), Marion descinde în lumea filozofilor precum Pavel în cetatea „plină de idoli” (*Faptele Apostolilor* 17, 16), unde „toți atenienii și străinii care locuiau acolo nu-și petreceau timpul decât spunând sau auzind ceva nou” (*Faptele Apostolilor* 17, 21), în spiritul perfect modern pe care grecii Areopagului îl prefigurau deja la sfârșitul secolului I d.Hr.

Polemicii lui Nietzsche cu lumea modernă concentrate în trei critici fundamentale îndreptate, succesiv, împotriva înțelepciunii, rațiunii, moralei, implicit, opera lui Marion îi răspunde prin: (i) resurecția ludicului ca model donologic al realității<sup>36</sup>; (ii) apelul la vitalitatea contemplației euharistice ca formă eminentă de *sobra ebrietas*<sup>37</sup>; (iii) recuperarea sfin-

<sup>36</sup> JEAN-LUC MARION, „Théologique”, în A. JACOB (ed.), *L'Univers Philosophique*, PUF, Paris, 1990, p. 17–25.

<sup>37</sup> JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, Paris, 1982, p. 199 sq.; *ID.*, „Présence et distance. Remarques sur l'implication réciproque de la contemplation eucharistique et de la présence réelle”, *Résurrection* 43/44, Paris, 1974,

teniei ca primă și ultimă expresie a iubirii<sup>38</sup>. Acest triplu răspuns configurează sfera de urgență a interpretării date de Marion „morții lui Dumnezeu” în opera lui Nietzsche. Intervenție crucială, într-un fel, din cel puțin două motive: (a) ea fixează câteva distincții hermeneutice rar sau aproape deloc amintite în exegeza clasică a operei nietzscheene, (b) conferind acestuia o inteligibilitate sporită prin cele câteva răspunsuri teologice schițate mai ales în *L'idole et la distance* (1977) și *Dieu sans l'être* (1982). Această premisă de interpretare îl poate alătura pe Jean-Luc Marion unei serii de critici formulate de teologi răsăriteni precum arhimandritul Iustin Popovici<sup>39</sup>, părintele Seraphim Rose<sup>40</sup> ori Ch. Yannaras<sup>41</sup> — direct sensibilizați de manifestul antiumanist proclamat de Nietzsche și Dostoievski la sfârșitul secolului XIX. Firește, similaritățile se opresc aici, neexistând motive temeinice pentru a formula ipoteza unor concordante de natură hermeneutică dincolo de strict diagnosticul nietzscheean<sup>42</sup>. Concret, interpretarea lui Marion tinde să disocieze două poziții distincte ale gânditorului german: (i) pe de o parte, promovarea unui ateism conceptual care constă în respingerea tuturor idolilor de natură sensibilă sau intelectuală, teologică sau filozofică

---

p. 33–58; *Id.*, „Splendeur de la contemplation eucharistique”, *La politique de la mystique* (hommage à Mgr Maxime Charles), Limoges: Criterion, 1984, p. 17–28.

<sup>38</sup> JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, 1982, p. 218.

<sup>39</sup> ARHIM. I. POPOVICI, *Omul și Dumnezeul-om. Abisurile și culmile filozofiei*, Deisis, Sibiu, 1997, trad. pr. prof. Ioan I. Ică și diac. Ioan I. Ică jr, p. 136 *et passim*: „Prin reducerea creștinismului la umanism creștinismul fără îndoială s-a simplificat. Dar în același timp el a fost distrus”.

<sup>40</sup> S. ROSE: „Nietzsche, in calling himself Antichrist proved thereby his intense hunger for Christ”, cf. DAMASCENE CHRISTENSEN, „Not of this world”. *The Life and Teaching of Fr. Seraphim Rose. Pathfinder to the Heart of Ancient Christianity*, Herman Brotherhood, 1997<sup>3</sup>, p. 45. Pentru o imagine de ansamblu, vezi S. ROSE, *Nihilismul și revelația lui Dumnezeu în inima omului*, trad. Irina Dogaru, Anastasia, București, 1996 (în fapt, scrierea aparține lui Eugen Rose, viitorul părinte Serafim).

<sup>41</sup> CH. YANNARAS, *Heidegger și Areopagitul*, Anastasia, București, 1996, trad. rom. N. Tanașoca, p. 46 *et passim*.

<sup>42</sup> În pofida argumentului lui S. BULGAKOV, „Ivan Karamazov ca tip filozofic” (conferință ținută la Kiev în 21 noiembrie 1901), trad. românească: Lconte Ivanov în volumul colectiv *Marele Inchizitor. Dostoievski — lecturi teologice*, Polirom, Iași, 1997, p. 174–197, aici p. 181. Pentru o opinie contrară și mai bine justificată, vezi N. BERDIAEV, *Filosofia lui Dostoievski*, trad. rom.: R. Păpăruță, Institutul European, Iași, 1992, p. 39.



pe care i-a promovat cultura europeană în expresia nihilismului decadent<sup>43</sup>; (ii) pe de altă parte, o ambiguă cochetare cu ateismul spiritual, manifestat în respingerea de ultimă instanță a Revelației biblice<sup>44</sup>. Analiza lui Marion subliniază mai ales posibilele virtuți catartice ale ateismului conceptual identificat major în exclamația nebunului din *La Gaya scienza*: „Dumnezeu a murit!” Este vorba, așadar, despre două sensuri posibile ale *acestei* morți: mai întâi, o „moarte” falsă (simbolică) a unui Dumnezeu adevărat<sup>45</sup> (icoana) — consumată în epoca de dominație a nihilismului pasiv, corespunzătoare ateismului spiritual; respectiv, o moarte adevărată (profetică) a unui „Dumnezeu” fals (idolul) — consumată în opera lui Nietzsche și corespunzătoare ateismului conceptual. Este, de aceea, imposibil să nu identifiți în acest punct congruența profetică între „moartea lui Dumnezeu” tematizată de Nietzsche și parabola centrală din *Frații Karamazov* a lui F.M. Dostoievski, „Marele Inchizitor”<sup>46</sup>. Opera vizionară a celor doi autori crepusculari — Nietzsche și Dostoievski — descrie falimentul creștinismului social care, adeseori, a repetat simbolic condamnarea la moarte a lui Iisus. Rezumând mesajul Revelației la câteva enunțuri cu portanță strict morală<sup>47</sup>, umanismul creștin a reușit — *vulgo dicitur* — să

---

<sup>43</sup> P. FLORENSKI, *Stâlpul și Temelia Adevărului*, Polirom, 1999, p. 47: „Există multe soiuri de ateism, însă cel mai rău dintre ele este așa numita credință «rațională», mai exact cea raționalistă”.

<sup>44</sup> Cf. J.-L. MARION, „De la «mort de Dieu» aux Noms divins: l'itinéraire théologique de la métaphysique”, în *L'être et Dieu* (D. Bourg, ed.), Cerf, 1986, p. 103–130.

<sup>45</sup> Dacă sfântul Pavel se referă la moartea istorică a lui Iisus („a gustat pentru fiecare om [*i.e.*: idol] moarte”, *Evrei* 2, 9), o pleiadă de gânditori creștini vor situa acest act în orizontul posibilității reiterării sale simbolice în plan individual sau colectiv, simbolic dar nu mai puțin hotărâtor în plan soteriologic. Cf. DIONISIE AREOPAGITUL, *Epistola VIII*, § 6, „Către Demofil”, în *Opere complete*, trad. rom.: D. Stăniloae, Paideia, București, 1996<sup>1</sup>, p. 265: „[Iristos e] gata să pătimească iarăși pentru oameni ca să-i mântuiască”. Aceeași doctrină la B. PASCAL, *Le Mystère de Jésus în Pensées*, § 553 (ed. Brunchvicg), Lattès, 1988, p. 198: „Iisus va fi în agonie până la sfârșitul veacurilor”.

<sup>46</sup> F.D. DOSTOIEVSKI, *Frații Karamazov*, I, trad. O. Constantinescu și I. Dumbravă, Rao Clasic, București, 1997, p. 405 (finalul apoteotic al întâlnirii: deicidul transparent): „Măine, deci, am să te ard pe rug”.

<sup>47</sup> P. FLORENSKI, *Iconostasul*, trad. B. Buzilă, Anastasia, București, 1994, p. 213: „Bisericii îi este străină în cel mai înalt grad morala, iar atunci când se vorbește în limbajul bisericesc despre conduită, termenul este luat exclusiv în sens ontologic”.

dezamăgească nevoia de combustie spirituală a unei personalități ca Nietzsche. Pe de altă parte, filozoful francez nu confirmă decepțiile lui Nietzsche în punctele în care acesta a ignorat nucleul tare al Revelației: teofania totală și definitivă a lui Hristos. Prin refuzul Revelației — *o Theos agape estin* (1 Ioan 4, 16) — straniețea poziției lui Nietzsche este cu atât mai pregnantă cu cât el vedea în iubire acel „nume sfânt”<sup>48</sup> și neîntinat aflat „dincolo de bine și rău”<sup>49</sup> de unde aștepta să vină adevăratul Dumnezeu<sup>50</sup>. Dar vrând mai curând autodivinizarea omului prin refuzul distanței filiale, Nietzsche decade el însuși în idolatrie. Pentru că întotdeauna „revine o putere celui care a luat în posesie un teritoriu”<sup>51</sup>, gestul lui Nietzsche de înfruntare a idolilor deschide un gol abisal și lasă loc pentru două posibilități polare: fie ex-punerea la o identificare cu divinul însuși printr-o investire forțată, fie recunoașterea distanței ca interregn al unui Paște nevăzut dar prăznuit pentru prima dată — după eliberarea de idolii străini — în deșert. Finalul vieții gânditorului german, atins de-o enigmatică întunecare, cu mintea prăbușită sub sarcina prea grea pe care și-a ales-o, lasă loc unei interpretări spirituale prin care Marion sugerează că Nietzsche a urmat prima posibilitate: actul devastării idolilor divinului prin sfidarea sursei de autoritate (*exousia*) care putea dăruia această putere<sup>52</sup>. Se dovedește, tragic și lamentabil deopotrivă, că „supraomul poetic nu are altceva decât cuvinte”<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> F. NIETZSCHE, fragment postum din 1885–1887, I [816], *Werke*, hrg. Colli-Montinari, Bd. VIII/1, 54: „Ich habe den heiligen Namen der Liebe nie entweiht”.

<sup>49</sup> F. NIETZSCHE, *Dincolo de bine și de rău*, § 153, trad. rom. F. Grünberg, Universitas, București, 1998, p. 91: „Was aus Liebe gethan wird, geschieht immer jenseits von Gut und Böse”.

<sup>50</sup> F. NIETZSCHE, *Voința de putere*, § 1035, trad. rom. C. Baci, Aion, București, 1999, p. 642: „Un Dumnezeu ca un Dincolo, ca un Deasupra în raport cu jalnica morală de ungher a lui «Bine și Rău»”.

<sup>51</sup> JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, Paris, 1977, p. 61.

<sup>52</sup> Nu putem să nu remarcăm inocența cu care gânditorul german prescria exegeților criteriologia postumă a ultimului său diagnostic: „Maladiile, mai ales bolile de nervi și cele mintale sunt semne că lipsește forța defensivă a naturii puternice”, cf. F. NIETZSCHE, *Voința de putere*, § 31, trad. rom.: C. Baci, p. 31.

<sup>53</sup> V. SOLOVIOV, *Fundamentele spirituale ale vieții*, traducere și studiu introductiv: diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Alba-Iulia, 1994, p. 183.

## VI. Între verbul poetic (Hölderlin) și poetica Verbului (Dionisie Areopagitul)

După Nietzsche, al doilea interlocutor modern al lui Jean-Luc Marion este Martin Heidegger, excelent fructificat în cheie teologică. Urmând strategiei interpretative aplicate și în cazul lui Nietzsche, filozoful francez valorizează integral critica heideggeriană adusă tradiției metafizice de extracție onto-teologică<sup>54</sup>. Confruntarea este însă indirectă, grefată pe hermeneutica operei lui Hölderlin și Dionisie Areopagitul. Noutatea perspectivei aduse, aici, de filozoful francez este evidentă în lumina sensibilității sale teologice care identifică în poetica lui Hölderlin (urmată mai târziu de cea a lui Rainer Maria Rilke), ecoul prim al „uitării Tatălui” de către lumea modernă și, invers, al uitării hesperienilor crepusculari de către Tatăl însuși<sup>55</sup>. „Uitarea Tatălui” (un genitiv subiectiv-obiectiv) este citită ca un rezultat inextricabil al mișcării divine de retragere iconomică, urmând paradigma abandonului din *Triduum*-ul pascal<sup>56</sup>. Ea nu este atât consecința unei uitări voluntare din partea umanității, cât o replică dată agresiunii conceptuale asupra divinului inițiată o dată cu fixarea autorității epistemologice a subiectului în modernitate (Galilei & Descartes)<sup>57</sup>. Din nou, „moartea lui Dumnezeu” — aprehen-

---

<sup>54</sup> M. HEIDEGGER. *Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik* (1957), în *Identität und Differenz*, Günther Neske, Pfullingen, 1957, trad. fr.: *Questions I*, Gallimard, Paris, 1969, p. 275–308.

<sup>55</sup> JEAN-LUC MARION, „Le retrait du divin et le visage du Père: Hölderlin” în *L'idole et la distance*, Grasset, 1977, p. 109–174. Deși livrează o interpretare de pe poziții teologice, J.-L. Marion nu face abstracție nici aici de contribuțiile heideggeriene la exegeza operei lui Hölderlin. În versiune românească: M. HEIDEGGER, *Originea operei de artă*, trad. G. Liiceanu și Th. Kleininger, Humanitas, 1995<sup>2</sup>.

<sup>56</sup> Din punct de vedere teologic, schema interpretativă a momentului pascal este următoarea: Vinerea Mare reprezintă uitarea paternă (*l'abandon*), Sâmbăta consacră iertarea filială (*pardon*) iar Duminică Învierii aduce darul (*le don*) însuși care pre-gătește venirea Paracletului.

<sup>57</sup> JEAN-LUC MARION a consacrat studiului operei carteziene (epitoul spiritului modernității) trei decenii de muncă oglindite în cinci volume: *Sur l'ontologie grise de Descartes*, Vrin, Paris, 1975; 2<sup>e</sup> éd. complétée, 1981; *ID.*, *Sur la théologie blanche de Descartes*, PUF, Paris, 1981; 2<sup>e</sup> éd. complétée, „Quadriga”, 1991; *ID.*, *Sur la prisme métaphysique de Descartes*, PUF, Paris, 1986; *ID.*, *Questions cartésiennes I*, PUF, Paris, 1991; *ID.*, *Questions cartésiennes II*, PUF, Paris, 1996; JEAN-LUC MARION (ed.), *Index des „Regulae ad directionem Ingenii” de René*

dată în tot polisemantismul ei — apare nu ca o cauză a „uitării Tatălui”, ci ca ocazie tardivă a redescoperirii Lui. Abandonul nu mai este, aşadar, indiciul unei părăsiri, ci zvonul unei iertări şi arvuna darului total al iubirii paterne. Semnificaţia distanţei câştigă în teologia lui Marion un plus de acurateţe plecând tocmai de la conceptul de ierarhie furnizat în teologia sfântului Dionisie Areopagitul. El surprinde în simfonia unor corespondenţe reciproce (distanţă — doxologie; mister — liturghie; ekstază — iubire) urgenţa unei medieri, articulată cosmic în dublul ei sens (descendent/ascendent) de Iisus Hristos. Distanţa — „unic câmp al unirii”<sup>58</sup> — devine spaţiul trecerii (*Pesah*) resurecţionale şi oportunitatea (*kairos*) unei a-filierii mistice. Redundanţa doxologiei în contemplaţia naturală este pandantul suficienţei predicăţiei logice în metafizică<sup>59</sup>. Există o abundenţă a doxologiei acolo unde există un exces al graţie(ri)i: „dragostea stă nu în faptul că noi am iubit pe Dumnezeu, ci în faptul că El ne-a iubit pe noi” (*1 Ioan* 4, 10). Întreg acest proces este rezumat de Jean-Luc Marion ca atare: „trupul nostru se face verb pentru a binecuvânta darul treimic al prezenţei şi a împlini încorporarea noastră în El”<sup>60</sup>. Precizia intimităţii în spaţiul distanţei teologice se măsoară în cuvinte de laudă „căci lungă este şi mare mulţimea cunoştinţelor pe care [aceasta] trebuie să le străbată”<sup>61</sup>. Fără toate aceste condiţionări, determinate de apartenenţa ei la tradiţia patristică răsăriteană, teologia apofatică dionisiană n-ar fi putut atrage interesul lui Jean-Luc Marion mai mult decât ar fi putut să o facă schema generală a neoplatonismu-

---

Descartes, en collaboration avec J.-R. Armogathe, Éd. dell'Ateneo, Roma, 1976; JEAN-LUC MARION & J. DEPRUN, *La passion de la raison (Hommage à F. Alquié)*, PUF, Paris, 1983; JEAN-LUC MARION & J.-M. BEYSSADE, *Descartes. Objecter et répondre*, PUF, Paris, 1994; JEAN-LUC MARION (ed.), *Index des „Meditationes de prima Philosophia” de R. Descartes*, en collaboration avec J.-P. Massonet, P. Monat et L. Ucciani, Besançon, 1996.

<sup>58</sup> JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, PUF, Paris, 1991<sup>2</sup>, p. 202.

<sup>59</sup> G. KALINOWSKI, „Discours de louange et discours métaphysique Denys l'Areopagite et Thomas D'Aquin”, *Rivista di Filosofia Neo Scolastica* 73 (1981), p. 399-404.

<sup>60</sup> JEAN-LUC MARION, *Prolégomènes à la charité*, Différence, Paris, 1986, p. 178.

<sup>61</sup> Sfântul MAXIM MĂRTURISITORUL, *Capete gnostice* II, 77, *Filocalia* 2, trad. ron. D. Stăniloae, Harisma, Bucureşti, 1993<sup>2</sup>, p. 206.

lui<sup>62</sup>. Nu apofatismul (refuzul determinării ontico-ontologice a lui Dumnezeu) este ultimul cuvânt în teologia dionisiană<sup>63</sup>, ci recursul la „numele cel mai presus de orice nume” (*Filipeni* 2, 9): iubirea<sup>64</sup>. De altfel, cu privire la acest detaliu crucial, un fragment din *L'idole et la distance* mărturisește fără echivoc: afirmațiile și negațiile „poartă asupra aceluiași atribut, înfățișate doar din două puncte de vedere”<sup>65</sup>. Adevărata miză a interpretării lui Dionisie e ireductibilă la un set de opoziții, finalmente irelevante, între *ființă* — *supraființă*; *concept* — *predicat*; *silogistică* — *sacramentalism*; *speculație* — *rugăciune* etc., limitele ontologiei, importanța teurgiei sau necesitatea rugăciunii fiind bine cunoscute — în diferite grade — de către un Proclus sau Iamblicus. Dacă Dionisie joacă un rol special în alchimia secretă ori în secretul alchimiei gândirii lui Jean-Luc Marion, acesta *nu* se datorează ancadramentului neoplatonic al corpusului areopagitic, cât discretei dar esențialei centralități a figurii lui Hristos în teologia sa mistică. Altminteri, aderența teologică la corpusul dionisian ar fi perfect arbitrară, iar situarea istorică a apofatismului incompletă restituită<sup>66</sup>. Pe scurt, limitarea discursului teologic la simpla negativitate a refuzului unei conceptualități ar putea deprecia însuși sensul Revelației ca formă de autodeschidere a lui Dumnezeu în cosmos către om.

---

<sup>62</sup> Argumentul nostru merge împotriva tezei lui W.J. HANKEY, „The Postmodern Retrieval of Neoplatonism in Jean-Luc Marion and John Milbank”, *Hermathena* 165 (Winter, 1998), p. 9–70; *Id.*, „Contemporary Deconstructions and Reconstructions of Western Subjectivity and its Neoplatonic Origins”, a lecture for the *College of the Humanities of Carleton University*, Ottawa, January 21, 2000, ms. În același sens se exprimă, voalat, F. LARUELLE, „L'Appel et le Phénomène”, *Revue Métaphysique et de Morale* 96 (1991), p. 27–42.

<sup>63</sup> JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, PUF, Paris, 1991<sup>2</sup>, p. 193.

<sup>64</sup> DIONISIE AREOPAGITUL, *Numele Divine* XIII, 3: „cel mai venerabil dintre toate numele”.

<sup>65</sup> JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, Paris, 1977, p. 193.

<sup>66</sup> Este ceea ce îl distinge pe J.-L. MARION în mod radical de poziția lui J. DERRIDA (*Sauf le nom*, Galilée, Paris, 1993) față de apofatismul lui Dionisie Areopagitul, M. Eckhart ori A. Silesius.



## VII. Ființa fără iubire

Afinitatea dintre demersul lui Marion (preocupat de „uitarea Tatălui”) și cel al lui Heidegger (afectat de „uitarea ființei”) este evidentă din perspectiva derivei ontice a „metafizicii prezenței” care ratează sistematic sfera invizibilului. Preeminența idolatră a ființării sufocă atât apariția ființei, cât și orizontul patern al oricărei teofanii. Refuzul doctrinei despre *analogia entis*, pe lângă negarea ființei ca nume privilegiat al lui Dumnezeu<sup>67</sup>, îl plasează pe Marion la o considerabilă distanță față de teologia tomistă leonină relansată în secolul XX de magisteriul Bisericii Romano-Catolice. După identificarea acestui punct comun care constă din critica limbajului reic al onto-teologiei<sup>68</sup>, precum și a conceptelor sale fondatoare (*substantia, causa sui*)<sup>69</sup>, Marion pune în discuție critică toate tezele lui Heidegger privitoare la relația dintre filozofie și teologia revelată<sup>70</sup>. (i) Mai întâi, spre deosebire de unele afirmații târzii din eseul de fenomenologie a donației<sup>71</sup>, Marion refuză în *Dieu sans l'être* (1982)<sup>72</sup> să accepte invita-

---

<sup>67</sup> JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, p. 111. Dacă în 1982 filozoful francez decidea împotriva legitimității unei „metafizici a Exodului” (E. Gilson), în 1993 survine o relativă retractație a acestei decizii. Cf. JEAN-LUC MARION, „Saint Thomas d'Aquin et l'onto-theo-Logie”, în *Saint Thomas et l'onto-théologie*, Actes du colloque tenu à l'Institut catholique de Toulouse les 3 et 4 juin 1994, *Revue Thomiste*, janvier-mars (1995), p. 31-66. Replici și comentarii la F. KERR, „Aquinas after Marion”, *New Blackfriars* 76 (1995), p. 354-364; JOHN MARTIS, „Thomistic Esse — Idol or Icon? Jean-Luc Marion's God Without Being”, *Pacifica* 9 (1996), p. 55-67; G. PROUVOST, „La question des noms divins: entre apophatisme et ontothéologie”, *Revue thomiste* 98 (1997), p. 485-511.

<sup>68</sup> Cf. ANTHONY J. GODZIEBA, „Ontotheology to Excess: Imagining God Without Being”, *Theological Studies* 1 (1995), p. 3-20.

<sup>69</sup> JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, PUF, Paris, 1991<sup>2</sup>, p. 261; o demonstrație sistematică a acestui punct în *ID., Réduction et donation*, PUF, Paris, 1989<sup>1</sup>, p. 7-119.

<sup>70</sup> Faptul a fost salutat de teologul grec NIKOS MATSOUKAS, *Introducere în gno-seologia ortodoxă*, trad. rom.: M. Popa, Ed. Bizantină, București, 1997, p. 27, n. 7.

<sup>71</sup> JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, PUF, Paris, 1997<sup>1</sup>, p. 104-108, 336-337.

<sup>72</sup> J. DERRIDA, „How to Avoid Speaking”, *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, S. Budick & W. Iser (ed.), Columbia UP, New York, 1989, p. 64, n. 3: „*Dieu sans l'être* remains very difficult to translate. Its very suspension depends on the grammatical vacillation that only French syntax can tolerate — precisely in the structure of a title — that is, of a nominal or incomplete phrase. *L'* may be the definite article of the noun *être* (*God Without Being*), but it can also be a personal pronoun-object of the verb to be... *God without being God*”.



ția la reducere fenomenologică a credinței înainte oricărei posibile gândiri a destinalității ființei în istoria gândirii<sup>73</sup>. Deși *menține* diferența ontologică între ființă/ființare (Hans Urs von Balthasar), teologia revelată *nu* poate accepta ideea că relația de participare energetică a lumii la Dumnezeu trebuie amputată în proiectul de gândire a constituției fenomenologice a lumii, doar din pricina unor scrupule metodologice. Fără a ne permite o dezvoltare consecutivă a ideii, am putea sugera în acest punct că, dimpotrivă, reducția fenomenologică aplicată credinței<sup>74</sup> în Dumnezeu (însemnând neacceptarea temporară a Revelației împreună cu toate consecințele teoretice care derivă din aceasta) deteriorează autenticitatea descripției „lucrurilor însele” al căror sens (*logos*) este ascuns de fapt în Λόγος-ul divin (*Ioan* 1, 3; *Coloseni* 1, 16). Practicată invers, fenomenologia ar putea interveni oportun ca limbaj descriptiv al realităților văzute din stadiul intermediar al contemplației (*theoria*) naturale<sup>75</sup>, fără însă ca acesta să fie obligatoriu pentru realizarea contemplației mistice. Toate aceste aspecte, decisive pentru o bună înțelegere a sen-

---

<sup>73</sup> JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, Paris, 1982, p. 68–69: „Heidegger repetă adesea că, din faptul certitudinii credinței sale, credinciosul poate bine să conceapă întrebarea filozofică despre ființă, dar fără să se angajeze vreodată în ea, reținut cum rămâne prin certitudinea sa. Remarca se poate, cel puțin, returna: asigurat de precomprehensiunea oricărui «Dumnezeu» posibil ca ființare și de determinarea sa prin instanța anterioară a ființei. Heidegger poate să conceapă și să formuleze întrebarea despre Dumnezeu (fără ghilimele), fără să se angajeze în mod serios în ea”.

<sup>74</sup> Credința fiind înțeleasă aici, patristic, în completitudinea dimensiunii sale teandrice, urmând definiției pauline: „ipostas al celor nădăjduite” (*Evrei* 11, 1). Mai exact, înțelesul corect al acestei angajări nu suportă nici interpretarea subiectivistă (care asimilează credința unui act intențional de conștiință), nici cea determinist-cauzală (care invocă un dat privilegiat). Nici act noetic, nici saturare noematică, nici voință de semnificare, nici dat intuitiv, credința este, pur și simplu, un dar apărut din încrucișarea energiilor divine cu energiile ipostasului uman, într-un regim ontologic de simultaneitate a modurilor pasiv/activ. În termeni kantieni, credința este un predicat analitic al persoanei atunci când este citită „de sus”, dar un predicat sintetic atunci când este citită „de jos”. Ochiul divin vede în credința angajată a persoanei o confirmare în timp ce ochiul uman observă o afirmare.

<sup>75</sup> Pentru EVAGRIE PONTICUL (*in Ps* 118, 171 oθ) contemplația naturală este „o *uimire* împletită cu *lauda* pentru contemplarea lucrurilor făcute și care vor mai fi făcute de Dumnezeu”. Este de observat că această atitudine conservă atât originea filozofiei în accepție antică (PLATON, *Theaitetos* 155d), *mirarea*, cât și ritmul vertical al unci inimi îndrăgostite, *lauda*.

sului teologiei revelate, par să-i fi scăpat lui Heidegger. În cazul său, ateismul metodologic riscă să devină o formă camuflată de un ateism spiritual care postulează nu doar posibilitatea, ci și necesitatea unei autonome instalări a *Dasein*-ului în lume<sup>76</sup>. (ii) Referirea, apoi, a diferenței ontologice la „ori-bila neutralitate”<sup>77</sup> a lui *es gibt* tinde să-i blocheze lui Heidegger drumul către semnificația teologică a distanței filiale verticale — parcursă agapic de Hristos prin pogorârea la cele mai de jos (*katabasis*) și înălțarea ulterioară la Tatăl (*anabasis*). Marion nu poate recunoaște nici o analogie între continua diferență a ființei față de ființare și, respectiv, distanța perihoretică intratrinitară pe care Fiul a descoperit-o „la plinirea vremii”. (iii) Refuzul analogiei nu-l transformă pe Marion într-un adept al doctrinei luterane despre *theologia crucis*, asumată *tale quale* de către Heidegger la începutul anilor '20. Dimpotrivă, Marion critică în numeroase rânduri exacerbară clivajului dintre paulinul *logos tou staurou* (1 Corinteni 1, 21) și *logos sophias* al filozofiei<sup>78</sup>. Aceasta, întrucât postularea inadecvării totale dintre teologie și filozofie, Revelație și dogmă etc. — poate presupune un inacceptabil divorț gnostic<sup>79</sup> între actele divine de creație, proniere și mântuire. Această poziție heideggerienă, intens speculată ulterior de către J. Derrida, a indicat sursa soluției înspre o echivocă tăcere<sup>80</sup> (asemănătoare celei propuse de L. Wittgenstein) în fața problemei divinului; o tăcere diferită de cea asumată de marii

<sup>76</sup> M. HEIDEGGER, „Despre esența temeiului”, *Repere pe drumul gândirii*, trad. G. Liiceanu și Th. Kleininger, Ed. Politică, București, 1988, p. 106, n. 46.

<sup>77</sup> E. LÉVINAS, *Dificila libertate*, trad. Ț. Goldstein, Hasefer, București, 1999, p. 355.

<sup>78</sup> M. HEIDEGGER, *Introducere în metafizică* [1935], Humanitas, București, 1999, trad. G. Liiceanu și Th. Kleininger, p. 17 et passim: „Pentru credința creștină originală, filozofia este o nebunie”.

<sup>79</sup> Cf. HANS JONAS, *The Gnostic Religion: The message of the Alien God and the Beginning of Christianity*, Boston, 1963<sup>2</sup>, unde istoricul german a încercat, cu argumente riscante, să demonstreze continuitatea tematică dintre reflecția lui Heidegger și — *via* Martin Luther — cea a creziarhului Marcion. Precizări suplimentare, cf. I.P. CULIANU & H. JONAS (interview), „From Gnosticism to the Danger of Technology”, *ARCHÆVS. Études d'histoire des religions* IV (2000), 1–2, p. 50–67.

<sup>80</sup> M. HEIDEGGER, *Identität und Differenz*, Pfullingen, G. Neske, 1957, p. 51, 64 sau trad. fr.: *Questions I*, Gallimard, Paris, p. 294, 306.

mistici ai tradiției creștine (*inter alii*: Ignatie Teoforul<sup>81</sup>, Evagrie Ponticul<sup>82</sup>, Dionisie Areopagitul<sup>83</sup>) întrucât ea nu lămu-rește sensul afirmativ al Revelației și nici nu urmează unei doxologii liturgice. Consecutiv, în registru antropologic, un alt rezultat al acestei dihotomii axiomatizate de Heidegger se concretizează în refuzul explicit al „ontologiei iconice”<sup>84</sup> pe care gândirea patristică a formulat-o în epoca sa de glorie. Ilustrativ și simptomatic e faptul că, după cum remarcă Jean-Luc Marion, viziunea lui Heidegger din *Teologie și fenomenologie* (1927)<sup>85</sup> privitor la relația dintre credință (*Weise*) și structurile fundamentale ale *Dasein*-ului se află la antipodul antropologiei Sfântului Maxim Mărturisitorul<sup>86</sup>.

Critica lui Marion la adresa lui Heidegger sporește în gravitate atunci când chestionează supunerea divinului prealabi-lei ordini a Tetradei (*Geviert*). În acest punct, pentru a demi-tiza poziția heideggeriană din care „mai sacru decât orice zeu (*dieu*) este lumea”<sup>87</sup>, Jean-Luc Marion pune în lumină existența a cel puțin două forme de eliberare de sub tirania istorială a ființei<sup>88</sup>. Mai întâi, din perspectiva umană, filozoful francez dezvăluie posibilitatea unei experiențe afective mai adânci decât angoasa (*der Angst*) care revelează Nimicul și conturul discret al ființei<sup>89</sup>. Plictisul profund (*l'ennui*) împli-

<sup>81</sup> IGNATIE TEOFORUL, *Epistola către Efeseni* XV, 2, în *Scrierile Părinților Apostolici*, Ed. IBMBOR, București, 1995, trad. D. Fecioru, p. 194.

<sup>82</sup> EVAGRIE PONTICUL, *Gnostikos*, § 143.

<sup>83</sup> DIONISIE AREOPAGITUL, *Numele Divine* I, 5; IV, 22 et *passim*.

<sup>84</sup> P. NELLAS, *Omul — animal îndumnezeit. Perspective pentru o antropologie ortodoxă*, trad. diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 1999<sup>2</sup>, p. 76.

<sup>85</sup> M. HEIDEGGER, *Repere pe drumul gândirii*, trad. G. Liiceanu și Th. Kleininger, Ed. Politică, București, 1988, p. 420 sq.

<sup>86</sup> M. HEIDEGGER, *L'idole et la distance*, Grasset, 1977, p. 317, n. 15. Dacă pentru Heidegger „cristitatea” este o modalitate (*Weise*) ontică adăugată, prin deschiderea intențională a credinței, structurii fundamentale a *Dasein*-ului, pentru Sfântul Maxim Mărturisitorul credința are o natură *ipostatică* și corespunde constituției iconice a persoanei umane (*Ioan* 1, 1–3; *Coloseni* 1, 16) creată de Λογος-ul divin. Din perspectiva Revelației, cristitatea este deci invariantul natural pe, ulterior, modalitățile existențiale ale *Dasein*-ului îl pot dezminți sau nu.

<sup>87</sup> J. BEAUFRET, „Heidegger et la théologie”, în R. KEARNY & J. O'LEARY (ed.), *Heidegger et la question de Dieu*, Grasset, Paris, 1980, p. 33.

<sup>88</sup> L. HEMMING, „Reading Heidegger: Is God Without Being?”, *New Blackfriars* 76 (1995), p. 343–350.

<sup>89</sup> M. HEIDEGGER, „Ce este metafizica?”, *Repere pe drumul gândirii*, trad. rom. G. Liiceanu și Th. Kleininger, Ed. Politică, București, 1988.

nește reducția pură (nici fenomenologică, nici existențială) în direcția anihilării orizontului mundan conceput de Husserl și Heidegger ca o rețea de semnificații. În această tonalitate fundamentală, lumea se revelează unilateral ca un păcat de moarte a cărui umbră decelează însă un ultim apel, anonim. Așa cum sublinia Michel Henry, „este meritul extrem al lui J.-L. Marion de a căuta să stabilească în analitica însăși a *Dasein*-ului posibilitatea pentru acesta de a revoca apelul considerat a-l constitui în esența sa”<sup>90</sup>. Plictisul este mai puternic decât bavardajul sau angoasa întrucât descalifică, deopotrivă, cotidianitatea și apelul ființei; plictisul (cunoscut în spiritualitatea creștină sub numele de *akedia*) dozează un apel, la prima vedere măcar, anonim și pur. În acest fel, după cum observă Henry, întreaga analitică existențială scrisă de Heidegger nu este refuzată, trivial, ci integrată într-o perspectivă mai vastă, deși inversă celei configurate în *Sein und Zeit*. Refuzul apelului ființei nu este unul tezigist — mobilizat de intenția, atât de modernă și mondenă, a depășirii — ci fidel unei dat (contra-)existențial incontestabil prin esența lui patetică. Argumentul filozofic<sup>91</sup> concordă, în al doilea rând, cu „teologia *als ob*” intricată în câteva extraordinare pagini biblice (*Ecleziastul*, *Luca* 15, 11–32; *I Corinteni* 1, 26–29; 7, 29–31, *Romani* 4, 17). Din plictisul încercat de fiul risipitor se desprinde evidența vanității lumii (ființei) observată ciclic de *Ecleziast*; această stare plasează omul în condiția de posibilitate a înțelegerii indiferenței ontologice cu care Tatăl lasă trecător „chipul acestei lumi” (*I Corinteni* 7, 31). Ceea ce arată, încă o dată, că doar ceea ce poate fi iubit merită și, mai mult, că poate fi doar ceea ce merită iubit. Divorțul față de opiniile lui Heidegger se consumă într-un ultim act de reconsiderare a problemei limbajului specific teologiei trinitare:

---

<sup>90</sup> M. HENRY, *op. cit.*, p. 21.

<sup>91</sup> JEAN-LUC MARION, „L'angoisse et l'ennui. Pour interpréter Heideggers «Was ist Metaphysik?»”, *Archives de Philosophie* 43/1 (1980), p. 121–146, exploatat în *ID.*, *Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, Paris, 1982, „L'envers de la vanité”, p. 156–195, reluat cu mici modificări în *ID.*, *Réduction et donation*, PUF, Paris, 1989, p. 249–303; *ID.*, „A Note Concerning the Ontological Indifference” (tr. Jeffery L. Kosky), *Graduate Faculty Philosophy Journal* 20/21 (1998), p. 25–40.

cum miezul Revelației și norma teologiei s-au dovedit a fi identice (*iubirea*), Numele propriu al lui Dumnezeu nu poate rămâne decât cel confirmat în Scripturi (*1 Ioan* 1, 14) și tradiția patristică (de la Augustin<sup>92</sup>, Dionisie Areopagitul<sup>93</sup> și Maxim Mărturisitorul<sup>94</sup> până la Guillaume de Saint-Thierry<sup>95</sup>) care descrie *donăția* drept primul act (*energeia*) divin al iubirii<sup>96</sup>.

### VIII. Sin(t)axa iubirii

Ținta primă a lui Jean-Luc Marion pare a fi fost aceea de reabilitare a concretului atât în câmpul teologiei, cât și în cel al filozofiei, orizonturi deopotrivă atinse în modernitate de mania discursivității eterice, aseptice, rebarbative. Revizitarea spațiului liturgic în teologie ca și analiza fenomenologică a temei iubirii — gesturi reflexiv (re)meditate de hermeneutica operei de artă — par să constituie, însă, premisele directe ale unui dialog viu dintre două discipline oglindite într-o opacitate aparent egală. Inițial<sup>97</sup>, filozoful francez a abordat tema iubirii plecând de la sugestiile lui Lévinas referitoare la misterul feței<sup>98</sup>. Interpretarea lui Marion este distinctă, totuși, în raport cu lectura de natură etică prin care s-a consacrat gânditorul lituanian. Abordând fenomenologic această afecțiune specială a sufletului (*ophtalmia* în definiția lui Platon<sup>99</sup>), Jean-Luc Marion atrage atenția asupra unor impasuri inevitabile. În primul rând, în actul de „autorefecție care suprimă

<sup>92</sup> AUGUSTIN, *De Trinitate* VIII, 10, 14; XV, 17, 19.

<sup>93</sup> DIONISIE AREOPAGITUL, *Numele Divine* V, 1.

<sup>94</sup> MAXIM MĂRTURISITORUL, „Patru sute de capete despre iubire” în *Filocalia* 2, trad. D. Stăniloae, Harisma, București, 1993<sup>2</sup>.

<sup>95</sup> GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *De natura et dignitate amoris*, § 15: „Quicquid de Deo dici potest, potest dici et de charitate; sic tamen ut, considerata secundum naturas doni et dantis, in dante nomen sit substantiac, in dato qualitatis; sed per emphasim donum etiam charitatis Deus dicatur, in eo quod super virtutis, virtus caritatis Deo cohaeret et assimilatur”.

<sup>96</sup> Ceea ce confirmă descripțiile ulterioare: JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, PUF, Paris, 1997, § 2, § 11, § 16.

<sup>97</sup> JEAN-LUC MARION, *Prolégomènes à la charité*, Différence, Paris, 1986, p. 93 sq.

<sup>98</sup> E. LÉVINAS, *Totalitate și infinit*, trad. M. Lazurca, Polirom, Iași, 1999, p. 159 sq.

<sup>99</sup> PLATON, *Phaidros*, 255 c-d.

intersubiectivitatea”<sup>100</sup> conștiința suferă tot registrul aporetic pe care Augustin îl releva în problema temporalității. Totuși, în afara interogațiilor dubitative, conștiința care pătimește „*confusae cogitationes*” (R. Descartes<sup>101</sup>) corespunzătoare iubirii, are o inamovibilă certitudine. Lansând primele întrebări, conștiința e vădită de neștiință, blocându-se în dificultățile tipice ale solipsismului metafizic. În revelatorul reducăției fenomenologice apar trăirile *ego*-ului și, astfel, riscul a ceea ce Marion numește „auto-idolatrie”<sup>102</sup>. În acest exces de luciditate se ascunde „infernul paradox, suferit în mod universal de către toate iubirile nefericite ca definitivă fatalitate: atunci când iubesc, ceea ce trăiesc din celălalt, la sfârșit, ține în realitate doar de conștiința mea”<sup>103</sup>. Depășirea autismului narcisiac („seducția unilaterală”) prin tematizarea carnală (*leiblich*) a intersubiectivității nu oferă garanția eliberării de idolatrie, întrucât situația „seducției bilaterale” poate surveni chiar de „la prima vedere”. Situație aparent insolubilă, până la formularea exigențelor etice ale feței de către E. Lévinas. *Celălalt* nu mai poate fi abordat ca sursă de plăceri private, nici ca obiect al contemplației estetice, întrucât mă solicită într-o direcție care contrazice orice intenționalitate autistă. Injoncțiunea datoriei anulează pofta, firește, dar compromite totodată și unicitatea iubirii<sup>104</sup>. Insistând pe misterul revelării unicității din abisul apofatic al pupilelor prin luminozitatea catafatică a privirii, Jean-Luc Marion contrapune de fapt datoriei universale survenită (*de jure*) pe chipul celui alt particularitatea iubirii individuale (*de facto*). Dacă fața propune o etică, privirea se expune unei iubiri, „riscându-și ultima individualitate”<sup>105</sup>. E dificil însă de acceptat faptul că întâlnirea feței (E. Lévinas) și recepția privirii (J.-L. Marion) reprezintă două situații alternative, câtă vreme ek-staza privirii pa-

<sup>100</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, éd. C. Lefort, Gallimard, 1964, p. 74.

<sup>101</sup> R. DESCARTES, *Pasiunile sufletului*, § 79–84, trad. rom.: D. Răutu, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 98–102.

<sup>102</sup> JEAN-LUC MARION, *op. cit.*, p. 96.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>105</sup> J.-L. MARION, *Prolegomènes à la charité*, Différence, Paris, 1986, p. 119.



re *analogonul* perfect al deschiderii feței (analizată, de fapt, din perspectiva ascunderii Infinitului în adâncul ochilor)<sup>106</sup>. Expresia feței este decisă în primul rând de adâncimea privirii iar echilibrul între universalitatea celei dintâi și particularitatea celei de-a doua este greu de formalizat în termeni apodictici<sup>107</sup>. Un transfer reciproc al atributului unicității are loc în dialogul dintre forma (vizibilă) a feței și profunzimea (invizibilă) a privirii. În faptul de a scruta dialogul privirilor, sugestia lui Marion pare a fi aceea că iubirea care restituie *haecceitatea* celui alt depășește eticul prin stabilirea spontană a unei reciprocități<sup>108</sup>. Pentru a nu reveni, însă, la cele două tipuri de idolatrie sus menționate, privirile îndrăgostite nu se vor mai înfrunta, ci se încrucișează la orizont. Articulată după modelul acestei figuri geometrice<sup>109</sup> (*crucea*), iubirea iese din tărâmul idolilor (*Egiptul*) pentru a trece (*Pesah*) „marea roșie” (metaforă a spațiului cardiac inundat de marea sangvină) în drumul către „tărâmul făgăduinței” (*Canaanul*)<sup>110</sup>. Cu alte cuvinte, icoana proprie iubirii (ca dar) nu poate respira decât un orizont resurecțional de la care se poate spera o deplină re-cunoaștere a celui alt, revelat *hic et nunc* doar în alteritatea sa incomprehensibilă<sup>111</sup>.

<sup>106</sup> Cf. JEAN-LUC MARION, *Étant donné. Essai sur une phénoménologie de la donation*, PUF, Paris, 1997, p. 324: „Le visage d'autrui ne se voit pas plus que son regard”.

<sup>107</sup> Cf. JOHN MILBANK, *The Word Made Strange*, Blackwell, Oxford, 1997, p. 39: „Yet surely such a sacrificial logic is incoherent, since one's own renounced intentionality and particularity is the ground on which one is recognizing the particularity of the other as that of a subject, but in consequence one cannot ascribe any need for him, in turn, to renounce himself and to be interlocuted”.

<sup>108</sup> Dificultățile formalizării experienței iubirii sunt maxime și sunt suscitade de balansul înțelegerii acestei experiențe între gratuitatea supremă a faptului spontan și adevărul impus al deciziei voluntare.

<sup>109</sup> MAXIM MĂRTURISITORUL, *Capete gnostice* I (§ 67): „Toate fenomenele se cer după cruce”, *Filocalia* 2, trad. D. Stăniloae, Humanitas, București, 1999<sup>3</sup>, p. 150.

<sup>110</sup> Am putut confirma justetea acestei sintaxe fenomenologice printr-o aplicație de hermeneutică biblică, plecând de la datele limbajului nupțial consacrat de profeți. Cf. M. NEAMȚU, „Fenomenologia iubirii, între perspectiva iconică și cenzura idolatrii”, *Altarul Banatului* XI (2000), 1–3, p. 31–61.

<sup>111</sup> JEAN-LUC MARION, „La connaissance de la charité”, *Communio*, XIX, 6/1994.

## IX. Răscrucea, invizibilă?

În cazul esteticii, interpretarea materialității pune din nou în concurență teologia (H.U. von Balthasar<sup>112</sup>) cu fenomenologia (E. Husserl) datorită primatului pe care ambele discipline îl acordă percepției. Aici, Jean-Luc Marion pare să tematizeze cu instrumentarul fenomenologic realități accesibile doar înăuntrul universului specific al Revelației<sup>113</sup>. Binomul idol-icoană definește modelul universal al apariției, vădind astfel filiația teologică a discursului fenomenologic practicat deja în *Dieu sans l'être* (1982).

Marion caracterizase idolul ca pe o structură de rezistență ce confruntă percepția cu o strălucitoare opacitate. Idolul este emblema unei crize de dialog întrucât distruge transparența și pervertește relația (deci, inclusiv, religia). Acolo unde apare idolul, posibilitatea unei (inter-)medieri dispare cu desăvârșire. Agresiv sau, dimpotrivă, letal, idolul are puterea de a nimici privirea care, ea însăși, l-a născut. Din punct de vedere fenomenologic, întâlnirea cu idolul trebuie descrisă în primul rând ca o ratăre a invizibilității. Există trei modalități de anulare a invizibilității în cazul operei de artă : (i) fie prin distrugerea însăși a relației invizibile dintre doi termeni (e.g.: anularea distanței fizice dintre tablou și privitor); (ii) fie prin reciproca lor extincție (e.g.: o privire încărcată de dorință/intenție și, respectiv, o imagine încărcată de materie/intuiție); (iii) fie prin resorbția fenomenologică a unuia în celălalt (e.g.: imaginea idolatră anulează forța de sinteză a privirii). Sustras oricărui joc diferențial, idolatria e condamnată la viul absolut al autoreferențialității, interzicând un parcurs către invizibilul pe care, indecent, l-a promis. Lamentabil în conduita fenomenologică, idolul pare să dezvolte garanțiile unei autonomii semiotice<sup>114</sup>, independentă de interceptarea secundă a privitorului. Idolul simulează creativitatea, prefăcân-

---

<sup>112</sup> H.U. VON BALTHASAR, *La Gloire et la Croix*, I, Aubier, Paris, trad. R. Givord, 1961, p. 13-104.

<sup>113</sup> JEAN-LUC MARION, *La croisée du visible*, 1996<sup>3</sup>, p. 8.

<sup>114</sup> Cf. J. OVERTON, „See(k)ing God Through the Icon: A Semiotic Analysis of Marion's God Without Being”, *Semiotica* 110 (1996), p. 87-126.

du-se, înșelător, într-un limb de mirabile lumi ale absenței. Cum însă va ieși privirea artistului din caruselul alienant al idolilor? Prin ce își salvează ochiul poietic propria lumină, depășind totodată platitudinea unei pasive recepții vizuale?

Istoria artei<sup>115</sup> dă mărturie despre o soluție mediană, nementionată ca atare de Jean-Luc Marion. Între cele două limite configurate de opacitatea goală a idolului și transparența plină a icoanei (la rigoare, identice *sub raport fenomenologic*) există un terț exclus din *Crucea vizibilului* (1991): simbolul. Formă ancestrală de expresie, bine cunoscut în perioada vechi-testamentară, integrat inițial în economia semantică a icoanei, simbolul a căpătat în epoca modernă o largă autonomie. Dacă acceptăm că momentul Reformei<sup>116</sup> atestă introducerea alegoriei în locul simbolului ca formă primară de expresie, putem înțelege de ce va reveni perspectivei rolul de catalizator al invizibilului fenomenologic<sup>117</sup>, conferind imaginii relief și profunzime iar privirii dinamică și autoritate. Aici, însă, există un risc permanent semnalizat de avangărzile artistice ale secolului XX. Prin sărăcirea calitativă (semantică) și multiplicarea cantitativă (sintactică) a reprezentărilor, tabloul trăiește în modernitate ispita degradării la stadiul de simplu obiect. Or, în acest context de concurență între imaginea artistică și realitatea imediată, există două șanse de remaniere a statutului operei. Ambele sunt reușite prin deliberata modificare a echilibrului fenomenologic *natural* dintre vizarea intențională și saturarea intuitivă care normează relația adaptativă a privirii cu obiectele înconjurătoare. Cazurile impresionismului clasic (Monet) sau al genului *performance* (Pollock) conving prin excesul de trăiri cu care inundă fluxul noematic intern al conștiinței. La cealaltă extremă se află „arta săracă” (Mondrian, Malevici, Hantaï) un-

---

<sup>115</sup> Cf. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York, 1969<sup>2</sup>; E. GOMBRICH, *Symbolic Images. Studies in Art of Renaissance*, London, 1972; în limba română: L. DITMANN, *Stil, simbol, structură*, trad. Amelia Pavel, Meridiane, București, 1988, p. 121–155, 156–200; G. LIICEANU, *Introducere în politropia omului și a culturii*, Cartea Românească, București, 1980, p. 53–93, 94–153, 154–226.

<sup>116</sup> V.I. STOICHIȚĂ, *Instaurarea tabloului*, trad. A. Niculescu, Ed. Meridiane, București, 1999, p. 230–305.

<sup>117</sup> JEAN-LUC MARION, *La croisée du visible*, p. 13–15.

de contestarea formelor clasice tinde spre o kenoză estetică radicală. Am putea aminti aici că și pentru un teolog ortodox „uriașa acțiune de distrugere inerentă artei abstracte este o formă de ascetism, de purificare și de aerare, pe care trebuie să o recunoaștem cu tot respectul”<sup>118</sup>. Antimaterialitatea suprematistă pregătește privirea pentru captarea particularităților fenomenologice ale icoanei religioase, propusă de Marion ca model de anti-obiect *par excellence*. Un alt gen de invizibilitate este introdusă de situația dialogică a icoanei, propriu doar iubirii zidite în priviri încrucișate.<sup>119</sup> Într-o perspectivă inversă, punctul ochit de icoană (sau, mai bine spus, punctul ei de fugă) coincide cu punctul de vedere al privitorului, cu adâncul întunecat al pupilelor sale. Ochiul este luminătorul trupului (*Matei* 6, 22) iar intensitatea acesteia e conferită de profunzimea privirii. Situând miza relației de tip iconic (dintre un credincios și un sfânt, dintre doi îndrăgostiți, dintre prieteni) pe schimbul de priviri<sup>120</sup>, Jean-Luc Marion pare să pună în paranteze misterul crucial al transfigurării, atât de pregnant subliniat — dogmatic și liturgic — în teologia răsăriteană. Privirea îndrăgostită suprimă tentațiile obiectivării, dar nu și ale idolatriei. Această ultimă ispită este abandonată prin garantarea perfecte transizivități a icoanei care dislocă întotdeauna privirea fără capăt a unui chip de sfânt. În *această* privire — amestec reușit de iubire și distanță, compasiune și detașare — *invizibilul fenomenologic* e fecundat de *invizibilul teologic*, distinct de cel dintâi și propriu numai sfinților după „chipul și asemănarea cu Dumnezeu” (*Facerea* 1, 27).

---

<sup>118</sup> P. EVDOKIMOV, *Arta icoanei*, trad. rom.: G. Moga, Meridiane, București, 1993, p. 84.

<sup>119</sup> JEAN-LUC MARION, *La croisée du visible*, p. 42.

<sup>120</sup> Neglijarea distribuției accentelor în schimbul de priviri dintre personajele unei icoanei poate conduce la răstălmăcirea întregii sale semnificații. Exemplul cel mai concludent în acest sens este extraordinara hermeneutică a privirii Ipostasurilor divine în Troița lui Andrei Rubliov. Cf. GABRIEL BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, trad. și prezentare diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 1996, mai ales p. 70–95. Ieromonahul benedictin se înscrie aici — cum arată traducătorul român — în ilustra descendență a unor interpreți ca P. Florenski, L. Uspenski, V. Lazarev sau L. Voronov, dar la antipodul hermeneuticii lirice, evazioniste, arbitrară și strict adjectivale practică de P. Evdokimov (pe linia lui N.A. Goblucov, N.A. Diomina).

Or, Jean-Luc Marion omite această diferență fundamentală între invizibilul fenomenologic (lumina naturală a privirii ochilor) și invizibilul teologic (lumina necreată a slavei feței). Fără îndoială, ochiul este luminătorul trupului (*Matei* 6, 22) iar intensitatea acesteia e conferită de profunzimea privirii. Dar situând miza relației de tip iconic (dintre un credincios și un sfânt, dintre doi îndrăgostiți, dintre prieteni) pe schimbul de priviri, filozoful francez pare să uite strălucirea smerită a întregii fețe, simbolizată în iconografia creștină prin aureolă<sup>121</sup>. Examenul unei lecturi comparate între estetica lui P. Florenski<sup>122</sup> sau E. Trubețkoi<sup>123</sup> și cea desfășurată de J.-L. Marion permite identificarea accentelor care au contribuit la cristalizarea unor viziuni diferite despre regimul de apariție al icoanei, în Orient și, respectiv, în Occident.

Veritabilă teologie naturală camuflată, unde pivotul analogiei este iubirea, fenomenologia artei filozofului francez ne apare a fi în același timp aproape de linia hermeneutică deschisă de M. Heidegger<sup>124</sup> și continuată de H.-G. Gadamer — cel din urmă autor devenit celebru prin tentativa de depășire a dualității metafizice subiect-obiect dezagregată de „temporalitatea liturgică”<sup>125</sup> a operei de artă. Marion subliniază hotărâtor natura erotică a dialogului dintre pictor și „nevăzut” (*l'invu*) pentru a identifica urma afectărilor conștiinței în plasticitatea unor *ectipa*. La polul opus se află imaginea televizuală, consacrată în postmodernitate prin denegarea infantilă a relației cu invizibilul de orice fel<sup>126</sup>. Unicul răspuns

<sup>121</sup> L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, trad. rom.: Th. Baconsky, Anastasia, București, 1994, p. 121 *et passim*.

<sup>122</sup> P. FLORENSKI, *Iconostasul*, trad. rom.: B. Buzilă, Anastasia, București, 1994, p. 148: „Chipul prin el însuși, ca realitate ce poate fi contemplată, constituie mărturia prototipului și cei cărora li se schimbă fața în chip vestesc, fără cuvinte, tainele lumii nevăzute, făcând aceasta numai prin felul în care arată”.

<sup>123</sup> E. TRUBEȚKOI, *Trei eseuri despre icoană*, trad. rom.: B. Buzilă, Anastasia, București, 1999, p. 21–22.

<sup>124</sup> M. HEIDEGGER, *Originea operei de artă*, trad. G. Liiceanu și Th. Kleininger, Humanitas, București, 1995<sup>2</sup>.

<sup>125</sup> H.-G. GADAMER, *Vérité et méthode*, trad. fr. E. Sacré, Seuil, Paris, 1976, p. 101 sq.

<sup>126</sup> Cf. M. NEAMȚU, „Europe in post-nihilism? Between the Silence of Words and the Rhetoricity of Images”, *Studia Universitas „Babeș-Bolyai”, Studia Europæa XLIV* (1999), 1–2, p. 145–154.

plauzibil care ar putea fi dat crizei imaginii rămâne, peste toate, icoana. Croită după tipul Crucii, icoana este un refuz al spectacolului, o celebrare a sărăciei vizuale și o recunoaștere empirică a kenozei hristice. Însă, încă o dată, vederea imaginii sfinte *ca* icoană nu este posibilă fără ca privirea interioară să se exerseze în iubirea față de Prototipul nevăzut. Icoana e *cinstită* prin regăsirea lui Hristos în „cununa de slavă” (*Ieremia* 13, 18) a sfinților Săi.

## X. Hermeneutica Euharistiei

- Descoperirea concretului în teologie înseamnă, pentru Jean-Luc Marion, receptarea aspectului sacramental al vieții și, în primul rând, a dimensiunii sale euharistice. Tema distanței — reiterată obsesiv în 1977 — capătă un complement necesar în viziunea liturgică a prezentului euharistic, fapt care îl apropie de teologia lui Ioannis Zizioulas<sup>127</sup>. *Ekklesia* aspiră continuu, vertical și orizontal, misterul esențial al dăruirii pe care l-a descoperit Fiul lui Dumnezeu, dezamorsând astfel scriptele metafizice ale onto-teologiei împreună cu pandantul lor juridic în morală. Rădăcinile acestei teologii concrete dar, mai ales, sursa concreteții teologiei se găsesc în meditația insistentă asupra misterului Liturghiei. Straturile ierarhice ale acestui rit vorbesc pentru Jean-Luc Marion despre criteriile unității existente între exercițiul hermeneuticii biblice și evenimentul comuniunii euharistice<sup>128</sup>. În acest fel, sunt deslușite două întrebări centrale ale teologiei: (i) care sunt condițiile de posibilitate ale unei veritabile comprehensiuni a Scripturii ca urmă a Revelației? (ii) care este sensul celebrării euharistice într-o adunare (*ekklesia*) fidelă și mărtu-

---

<sup>127</sup> O primă considerare a posibilelor legături între Zizioulas și Marion aparține lui KONSTANTINOS AGORAS, *Personne et liberté, ou „être comme communion” dans l’œuvre de Jean Zizioulas*, teză doctorală nepublicată, Paris-Sorbona, Decembrie, 1992. Cf. W. HANKEY, „*Theoria versus Poesis. Neoplatonism and Trinitarian Difference in Aquinas, John Milbank, Jean-Luc Marion and John Zizioulas*”, în *Modern Theology* 15:4 (1999), p. 394–395 sq.

<sup>128</sup> JEAN-LUC MARION, „*Présence et distance. Remarques sur l’implication réciproque de la contemplation eucharistique et de la présence réelle*”, *Résurrection* 43/44, Paris, 1974, p. 33–58; *Id.*, *Dieu sans l’être*, PUF, Paris, 1991<sup>2</sup>, p. 228–236.



risitoare de Hristos? Răspunsul la prima întrebare vine, însă, doar după iluminarea celei de-a doua dileme intens disputată încă în epoca patristică târzie.

În pofida aparențelor, evenimentul prefacerii (*transsubstantio*) nu trebuie citit din perspectiva limbajului metafizicii aristotelice, nici din postura superstițiilor unei conștiințe folclorice. Cum taina prezenței hristice în Euharistie nu poate fi articulată conceptual, nici paradigma semiotică adoptată de unii teologi liberali (Schillebeckx, Schoonenberg), nici comprehensiunea magică a sacramentului tolerată în medii populare nu pot fi acceptate. Dacă prefacerea ar depinde de mobilizarea colectivă a unor conștiințe pioase, atunci Euharistia ar deveni un produs al voinței de putere iar adorarea liturgică un manifest identitar. Dacă prefacerea ar fi un efect de limbaj (fie el și incantatoriu), atunci prefacerea și-ar găsi originea nu în Cuvântul lui Hristos, ci în rostirea preotului. Între polul metafizic („a fi e totuna cu a gândi”) și polul magic („a fi e totuna cu a rosti”), voința gnomică a unei subiectivități căzute își dispută, insolent, capriciile. Se uită, astfel, sintaxa eminent donologică a Liturghiei în care realitatea actelor este asigurată nu de oameni (prin substituție), ci de Hristos (prin delegație). Înțelegând logica euharistică a Liturghiei, precum și dimensiunile cosmice ale acesteia, teologia revine, de fapt, acasă.

Astfel este pregătită nu doar ultima probă a credinței (martiriul<sup>129</sup>, el însuși o formă de prefacere), ci apropierea de corporalitatea scriptică a Revelației. Sacramentul euharistic a evocat profunzimea comuniunii prin actul masticăției. A mânca devine, astfel, metafora universală a intimității, gestul care stratifică multiplele grade de comprehensiune a Scripturii (*Iezechiel* 3, 2). Celebrul episod petrecut în drum spre Emaus (*Luca* 24) atestă importanța a două momente complementare, de strictă vecinătate. Între hermeneutică și Euharistie avem, totuși, mai mult decât o simplă analogie întrucât Euharistia absolvă „întârzierea” confirmării hermeneutice: „Și, când a stat împreună cu ei la masă, luând El pâinea, a binecuvântat

---

<sup>129</sup> JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, PUF, Paris, 1991<sup>2</sup>, p. 259–277.

și, frângând, le-a dat lor. Și s-au deschis ochii lor și L-au cunoscut; și El s-a făcut nevăzut de la ei” (*Luca* 24, 30–31). Binecuvântând, Hristos își întoarce cuvintele către Tatăl pentru a putea deschide ochii celor care n-au văzut și n-au crezut. Recunoaștere prealabilă a filiației, rugăciune de mulțumire, iubire ce „arde inimile” (vs. 32). Scriptura se dezleagă nu la provocarea interpretului, ci la convocarea Verbului auzit numai cu ajutorul unei prealabile invocări. „Euharistia singură împlinește hermeneutica; în Euharistie culminează hermeneutica; una asigură celeilalte condiția de posibilitate”<sup>130</sup>. De la confruntarea cu textul lectorul trebuie să ajungă la întâlnirea cu însuși Cuvântul lui Dumnezeu<sup>131</sup>. Unitatea Vechiului cu Noul Testament este demonstrată, zenital, de Cel care a făcut marea trecere sau trecerea mării: din autor invizibil al Scripturii, Hristos devine, rând pe rând, locutor, interpret și referent, singurul teolog cu autoritate<sup>132</sup>.

## XI. Sub prisma fenomenologică a donației

Dialogul lui J.-L. Marion cu tradiția fenomenologică a căpătat un profil pregnant abia la începutul anilor '80, prin mutarea filozofului la Universitatea din Poitiers<sup>133</sup>. După ce în prima sa lucrare teologică<sup>134</sup> descoperise importanța donației (*es gibt*) prin intermediul meditației „ultimului” Heidegger asupra evenimentului (*Ereignis*) istorial al survenirii ființei, Marion se vede obligat — doi ani mai târziu — să utilizeze metoda fenomenologică într-o excepțională descriere a idolului și a icoanei.<sup>135</sup> Pentru a situa în mod corect din punct de vedere istoric tema donației aplicată de Heidegger în gân-

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>131</sup> JEAN-LUC MARION, „Le Verbe et le texte”, *Résurrection* 46, Paris, 1975, p. 63–79.

<sup>132</sup> GRIGORIE DIN NAZIANZ, *Orationes* XXXI, 8, PG 36, 141B.

<sup>133</sup> Cf. F. DOSSE, *op. cit.*, p. 603.

<sup>134</sup> JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, 1977<sup>1</sup>, p. 255–320.

<sup>135</sup> JEAN-LUC MARION, „L'idole et l'icône”, în *Revue Metaphysique et de Morale* 1979/4, eseu reluat cu modificări în *Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, 1982, p. 15–38. La acest nivel Marion folosește metoda fenomenologică mai ales în sensul unui descriptivism analitic riguros, mai ales sub influența discursului husserlian din *Ideen I*.

direa ființei și în scopul unei mai juste înțelegeri a virajului fenomenologic survenit o dată cu Husserl în filozofia continentală a veacului XX, Jean-Luc Marion operează apropierea sistematică de rigorile acestei discipline.

Astfel, filozoful francez navighează între eșecul lui Husserl de-a capta instanța ireductibilă a apariției și ambiția lui Heidegger de-a depăși fenomenologia „*als strenge Wissenschaft*”. Reliefarea donației ca structură ireductibilă a apariției rezona cu evidențele dobândite pe linia teologiei revelate (pentru care Euharistia este epitomul darului<sup>136</sup> redus la pura gratuitate fenomenologică). Marion va decanta prin exegeza *Cercetărilor logice* husserliene un set de opțiuni sensibil diferite de cele prezentate mai înainte de către Heidegger și Derrida<sup>137</sup>. El identifică în textele husserliene germenii<sup>138</sup> unei decizii nepronunțate: dincolo de un primat al semnificației (Heidegger) sau o autoritate empirică a intuiției (Derrida), donația reprezintă „ultimul cuvânt” al fenomenalității, condiția constituirii oricăror raporturi de transcendență (intențională) sau imanență (hyletică)<sup>139</sup>. Cu această nouă descoperire din *Réduction et donation*, Jean-Luc Marion inițiază în *Étant donné* (1997) procesul de reformulare a definiției metodei fenomenologice în termeni mai puțin debitori tradiției metafizice. Aliatul prim al „contra-metodei” fenomenologice este, evident, reducția de al cărei grad de aplicație depinde efectivitatea donației. Principiul stabilit în 1989 este reafirmat în 1997 — „câtă reducție atâta donație”<sup>140</sup> — cu un plus de autoritate, după o investigație amplă a aporiilor teoretice din fenomenologia husserliană. Deși au întrevăzut prioritatea decisivă a donației în fața oricărui alt principiu de manifesta-

---

<sup>136</sup> IOAN SCĂRARUL, *Scara Raiului XVIII*, trad. N. Comeanu, Amarcord („Cum Patribus”), Timișoara, 1995, p. 341: „sfîșititul dar”.

<sup>137</sup> Cf. P. GILBERT, „Substance et presence: Derrida et Marion critiques de Husserl”, *Gregorianum* 75 (1994), p. 95–133;

<sup>138</sup> E. HUSSERL, *La philosophie comme science rigoureuse*, Hua. XXV, p. 31, trad. fr. p. 47.; *L'idée de la phénoménologie*, Hua. II, 7, 11–14.

<sup>139</sup> Pentru o întâmpinare critică, vezi JAMES K.A. SMITH, „Respect and Donation: A Critique of Marion's Critique of Husserl”, *American Catholic Philosophical Quarterly* 4 (1997), p. 523–538.

<sup>140</sup> JEAN-LUC MARION, *Réduction et donation*, PUF, Paris, 1989, p. 302.

re, maeștrii germani ai fenomenologiei (Husserl și Heidegger) au permanentizat în opera lor diverse impasuri colaterale, escaladând fie un proiect fundaționist de extracție epistemologică (Husserl), fie un proiect de factură ontologică fundamentală (Heidegger). În opinia lui Marion, donația nu trebuie căutată printre evidențele empirice, ci în orizontul sursei de apariție a acesteia. Veridicitatea ultimului principiu al fenomenologiei — „câtă reducere, atâta donație” — este apoi verificată de Jean-Luc Marion în situații cu totul descurajante: nimicul sau moartea. Pliul donației se confirmă și în aceste cazuri inedite, așternându-se definitiv sinonimia dintre fenomen, apariție, manifestare și donație.

Pe de altă parte, donația poate fi tematizată numai la întâlnirea a trei termeni: donatorul, donatarul și darul. Situația economică a darului (*do ut des*) — excelent rezumată de celebrul studiu antropologic al lui M. Mauss<sup>141</sup> — impune ca relația dintre donator și donatar să se desfășoare în termeni de cauzalitate. În plus, exigența reciprocității amenință direct — așa cum a arătat J. Derrida<sup>142</sup> — condiția fenomenologică a darului care exclude intenționalitatea, mutualitatea, contractul sau garanțiile de orice fel. La aceste dileme Jean-Luc Marion a încercat să răspundă într-un mod care nu acceptă imposibilitatea darului propriu zis ci implică intervenția — voluntară sau spontană — a celei de-a treia reducerii: în direcția donatorului, donatarului sau a darului<sup>143</sup>. Donatarul (*causa finalis* în metafizică) trebuie să fie într-o stare de abandon pentru a pune în lumină (nu și în evidență) darul<sup>144</sup>. În mod paradigmatic, moartea simbolică a donatarului trebuie presupusă în cazul anonimatului, al ingratitudinii și al ostilității care exclude

---

<sup>141</sup> M. MAUSS, *Eseu despre dar*, trad. S. Lupașcu, Polirom, Iași, 1997.

<sup>142</sup> J. DERRIDA, *Donner le temps*. 1: *La fausse monnaie*, Paris, 1991, p. 24 sq.; JEFFREY L. KOSKY, „The Disqualification of Intentionality: The Gift in Derrida, Lévinas and Michel Henry”, *Philosophy Today* 41 (1997), SPEP Supplement, p. 186–197; J. MILBANK, „The Ethics of Self-Sacrifice”, *First Things* 91 (March 1999), p. 33–38; JOHN D. CAPUTO, „Apostles of the Impossible: On God and the Gift in Derrida and Marion”, în *Of God, the Gift and Postmodernism* (ed. J.D. Caputo & M. Scanlon), OSA, Bloomington: Indiana University Press, 1999, p. 185–222.

<sup>143</sup> JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, § 8, p. 121 sq.

<sup>144</sup> JOHN MILBANK, „Can a Gift be Given? Prolegomena to a future Trinitarian Metaphysic”, *Modern Theology* 1 (1995), p. 119 sq.

*de facto* condiția de reciprocitate, calcul ori asigurare utilitaristă<sup>145</sup>. Martor în cazul primei reducții a donatarului, donatorul trebuie la rândul său a fi supus probei fenomenologice a reducției. Acest lucru se împlinește natural în situații de dăruire în contumacie (e.g.: o moștenire), inconștientă (e.g.: iubirea) sau anonimă indecidabilă<sup>146</sup>. Destituirea donatorului sau a donatarului din postura de cauză eficientă ori finală nu este suficientă pentru a putea vorbi despre donația fenomenologică intrinsecă. Darul însuși trebuie redus pentru a depăși condiția de obiect (economie) sau ființare (metafizică). Dobândind un statut fenomenologic, darul se vădește inobiectivabil, inclasabil, în sens eminent și imanent: invizibil<sup>147</sup>. Croită pe măsura reducției fenomenologice care a refuzat transcendența cauzală, ontică sau obiectuală a donatorului, donatarului și a darului, donația pură<sup>148</sup> devine, așadar, sinonimul perfect al fenomenalității, apariției, manifestării. Obiectul sau ființarea redusă devine darul care, prin reducere, apare ca dat în imanența trăirilor conștiinței<sup>149</sup>. O lectură în filigranul donologiei lui Marion ar putea identifica, de fapt, structurile primare ale hristologiei maximiene<sup>150</sup> pentru care evenimentul Întrupării trebuia să aibă loc independent de căderea adamică, poziție care nu suportă explicația supremației darului lui Hristos în termenii soteriologiei juridice anselmiene<sup>151</sup>.

După tripla reducere operată în cartea a II-a, notele distincte ale fenomenalității pot ieși la lumină într-o caracterizare ce refuză *de plano* limbajul substanțialist al metafizicii (cartea a III-a)<sup>152</sup>. Donația este confirmată din nou ca eveniment continuu al fenomenalității, act judecat de Marion în

<sup>145</sup> JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, § 9, p. 127 sq.

<sup>146</sup> *Ibid.*, § 9, p. 135.

<sup>147</sup> *Ibid.*, § 10 – § 11, p. 140–160.

<sup>148</sup> J. GRONDIN, „La tension de la donation ultime et de la pensée herméneutique de l'application chez Jean-Luc Marion”, *Dialogue* 38 (1999), p. 547–559.

<sup>149</sup> JEAN-LUC MARION, *op. cit.*, § 12 – § 13.

<sup>150</sup> Cf. G. WARD, „The Theological Project of Jean-Luc Marion”, PH. BLOND (ed.), *Post-Secular Philosophy*, Routledge & Kegan Paul, London, 1998, p. 239, n. 10: „Those who would understand Marion, I suggest, need to be more acquainted with *Ambigua* than Heidegger”.

<sup>151</sup> JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, § 12, p. 163, n. 1.

<sup>152</sup> *Ibid.*, § 13 – § 17.

funcție o topică lărgită<sup>153</sup> — fenomene sărace, fenomene de drept comun, fenomene saturate — la capătul căreia se află, ca strictă posibilitate, *paradoxul paradoxurilor* (revelația)<sup>154</sup>. Caracterizată prin exces de intuiție, revelația (tematizată prin intermediul figurii lui Hristos) nu poate primi într-o descripție fenomenologică majuscula<sup>155</sup> întrucât garanția efectivității și recunoașterea istoricității<sup>156</sup> ei (*de jure et de facto*) aparțin doar sferei de competență a unei teologii revelate<sup>157</sup>. Modul inomabil de apariție al paradoxului maxim (*paradoxotaton*) impune nu doar efectiv constrângerea recunoașterii, ci afectiv datorită recunoașterii<sup>158</sup>. În această ultimă instanță, subiectul metafizic este trădat, fenomenul este saturat iar Revelația predată într-un anonimat<sup>159</sup> care vorbește mai ales de imposibilitatea identificării apelului sub forma unui nume propriu (*Facerea* 32, 29; *Ieșirea* 3; 14).

## XII. Concluzii

Repetatele mișcări de apropiere și îndepărtare ale filozofiei de teologie — raportul apofatic din *L'idole et la distance* (1977) și *Dieu sans l'être* (1982), schița analogică din *Prolégomènes à la charité* (1986) și *La croisée du visible* (1991), respectiv donologia inclusivă din *Étant donné* (1997) — trasează conturul operei lui Marion în figura unui chiasm. Întrebarea referitoare la teza continuității sau discontinuității gândirii lui Jean-Luc Marion trebuie, în acest context, repusă.

<sup>153</sup> *Ibid.*, § 21 – § 24.

<sup>154</sup> JAMES K.A. SMITH, „Liberating Religion from Theology: Marion and Heidegger on the Possibility of a Phenomenology of Religion”, *International Journal for Philosophy of Religion* 1 (1999), p. 17–33.

<sup>155</sup> M. GAGNON, „La phénoménologie à la limite”, *Eidos: The Canadian Journal of Philosophy* 11 (1993), p. 111–130.

<sup>156</sup> JEAN-LUC MARION, „Métaphysique et phénoménologie: Une relève pour la théologie”, *Bulletin de littérature ecclésiastique* XCIV/1993, p. 189–203.

<sup>157</sup> Teza avansează cu mult stadiul unor cercetări mai vechi, cf. JEAN-LUC MARION, „Aspekte der Religionsphänomenologie: Grund, Horizont und Offenbarung”, în *Religionsphilosophie heute*, hrg. von A. HALDER, K. KREUZLER und J. MÖLLER, Patmos Verlag, Düsseldorf, 1988, p. 84–103.

<sup>158</sup> JEAN-LUC MARION, „Philosophie chrétienne et l'herméneutique de la charité”, *Communio* XVII/2, 1993.

<sup>159</sup> DIONISIE AREOPAGITUL, *Numele Divine* I, 6.



Fără îndoială, menținerea exclusivă a opiniilor din perioada 1977–1982 ar fi condus la constituirea unei indiferențe de tip pascalian față de *orice* proiect filozofic, ceea ce nu a fost cazul. Exasperarea disjunției inițiale a fost imediat ameliorată prin căutarea unui tărâm intermediar unde filozofia și teologia au devenit direct implicate: „singurul termen univoc între Dumnezeu și om n-ar putea fi decât Iubirea”<sup>160</sup> — fapt confirmat în toate eseurile scrise pe acest dificil subiect (1982, 1983, 1991, 1993, 1994)<sup>161</sup>. *Analogia caritatis* (J.-Y. Lacoste) este inelul care unește fenomenologia și teologia lui Jean-Luc Marion. Fenomenologia donației devine astfel o hermeneutică a iubirii. Regăsită din perspectiva fenomenologiei donației ca principiu de individuație al persoanei<sup>162</sup>, iubirea nu asistă mai puțin la o naștere spirituală<sup>163</sup>, ci o provoacă (*Galateni* 4, 19)<sup>164</sup>. „Iubirea — adaugă Jean-Luc Marion — nu se rostește, în cele din urmă, ea se face”<sup>165</sup>. Înțelegerea chiasmului teoretic dintre teologie și fenomenologie declanșează o solicitare practică: iubirea — *id quo nihil majus cogitari non potest*.

Mihail Neamțu

14 septembrie 2000  
*Înălțarea Sfintei Cruci*

<sup>160</sup> JEAN-LUC MARION, „Les deux volontés du Christ selon saint Maxime le Confesseur”, *Résurrection*, 41, Paris, 1972, p. 65 (n. 45).

<sup>161</sup> Este aici locul să spunem că, într-o recentă epistolă, profesorul J.-L. Marion ne-a mărturisit câteva lucruri despre tematica următoarelor două cărți ale sale. Sunt anunțate, așadar, pentru următorul an apariția unui volum despre „fenomenele saturate”, a unei noi ediții din *Prolégomènes à la charité* și, *nota bene!*, a unei cărți despre iubire.

<sup>162</sup> JEAN-LUC MARION, *Etant donné*, PUF, Paris, 1997<sup>1</sup>, p. 443.

<sup>163</sup> PLATON, *Theaitetos* 150a.

<sup>164</sup> Pasajul este invocat și de către DIONISIE AREOPAGITUL în *Numele Divine* IV, 13, vorbind despre intrarea lui Pavel „sub stăpânirea erosului divin”.

<sup>165</sup> JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, p. 154.

# Cuprins

„ <i>Toate cele văzute se cer după cruce</i> ” (diac. Ioan I. Ică jr)	5
<i>Nota traducătorului</i> (Mihail Neamțu) . . . . .	13

\*

Avertisment (Jean-Luc Marion) . . . . .	17
Încrucișarea vizibilului și a invizibilului . . . . .	19
Ce mai dă și asta . . . . .	49
Orbul la scăldătoarea Siloam . . . . .	77
Prototipul și imaginea . . . . .	105

\*

<i>Jean-Luc Marion — arhitectonica unei gândiri</i> (Mihail Neamțu) . . . . .	135
--	-----



*Cele patru superbe eseuri ale lui Jean-Luc Marion — unul din marii filozofi actuali ai Franței — reunite în volumul Crucea vizibilului — primul al filozofului care apare în limba română — oferă cititorului o subtilă analiză a structurilor vizibilității puse în joc de trei situații exemplare: tabloul (opera de artă), imaginea televizată și icoana, din care pot fi deduse exigențele*

*practice ale unei pedagogii a privirii și convertirii ei.*

*Într-un context caracterizat de o idolatră hipertrofie inflaționară a imaginilor și mediilor vizuale care a atins deja proporțiile unei gigantice subversiuni ontologice, urgența unei atare educații a vederii nu mai trebuie demonstrată.*

*Dincolo de coerența internă a gândirii pe care o pun în joc, textele filozofului francez atestă o surprinzătoare convergență analogică — peste diferența de contexte culturale — între ascetica și mistica patristică și fenomenologia radicală actuală. Ca atare, ele pot fi citite și ca un strălucit și binevenit comentariu filozofic și teologic care explicitează în sens fenomenologic intuițiile tradiției patristice clasice (Sfântul Maxim Mărturisitorul: „Toate cele văzute se cer după cruce”) și ale celei neopatristice ortodoxe contemporane (părintele Dumitru Stăniloae: „Lumea ca dar și crucea pusă pe acest dar”). Jean-Luc Marion ne arată astfel cum anume relația dintre lume ca dar și crucea care face cu putință întâlnirea omului cu Dăruitorul ei are loc într-o iubire care-și revelează secretul în icoană la rugăciune, dreapta înțelegere a icoanei dovedindu-se, la rândul ei, indisociabilă de dinamica pascală a iubirii.*